

新漢字新仮名遣い版

三木清全集 第十一卷

一九六七年八月十七日 岩波書店刊 より

凡例

本PDFは、岩波書店刊『三木清全集』（1966～68、1986年）より作成したものである。以下のような改定を施している。

- ・旧漢字は新漢字に改め、旧仮名遣いは新仮名使いに改めた。
- ・送り仮名を一部現代的に改めた。「表はす・現はす・顕はす・著はす・露はれ」は「表す・現す・顕す・著す・露れ」と、「明か」は「明らか」、「少い」は「少ない」、「異なる」は「異なる」など多数にのぼる。
- ・「帰著」など現代的には「著」ではなく「着」が使われるケースは「帰着」等と変えた。「屢」は「屢々」とした。「愈」「益」も「愈々」「益々」と。
- ・人名などカタカナ表記は論文によつて異なっているケースがあるが、主なものは統一した。殊に「ギ・ヅ・ヴ」など現代では使われないものはすべて変えた。
- ・ルビは底本にあるものはすべて取り入れていたが、加えて、漢字の読みとして作成者が追加した。それらの区別はしていない。
- ・□は編者。〇による注記、およびページ左端の脚注は作成者のものである。「解題」は作成者による。
- ・文献名が青字斜体であるのはネット上に公開されていることを示す。文献中のローマ数字はアルファベットI, II, IV, Xで代用している。
- ・ギリシャ文字はTekinaGreek fontを使っている。但しεは作成ソフトとの相性が悪く別フォントである。

底本とした全集の編集方針は、「原則として最終稿を原典とし、校異は特別の他示さない。明確な誤記・誤植以外は原形を保存する。歴史的意義を持つ初期著作は原形のまま収録し、各種発表されたたぐいのものは、分類し年代順に配列した。」とある。

底本とした全集は、次の五氏の編集よりなつたものです。

大内 兵衛

東畑 精一

羽仁 五郎

榊田啓三郎

久野 收

三木清全集第十一卷 文学論稿

目次

啓蒙文学論

芸術的価値と政治的価値

文学形態論

現代階級闘争の文学

今日の倫理の問題と文学

イデオロギーとパトロロジー

ネオヒューマニズムの問題と文学

文学に於ける世代の問題

文学史方法論

シェストフの不安について

行動的人間について

芸術の思想性について

古典における歴史と批評

文芸的人間学

【解題】

文学論稿

啓蒙文学論

【1929.10】

一

旧き社会の変革、新しき社会の建設の過程に於ける最も一般的な現象のひとつは啓蒙運動であろう。ヨーロッパの歴史に於てひとは普通に啓蒙時代といわれるひとつの時代を区別する。それは産業ブルジョワジーが封建貴族並びに君主に対して次第に政治的に自己の地位を確立した時であつた。このときこの新興階級のイデオログとして所謂啓蒙哲学者、啓蒙文学者の群が現れ、啓蒙運動の潮が一般的に捲き起つた。それは当時の経済的事情に相応して、イギリスを先頭とし、次いでフランス、後にはドイツへ拡がっていった。啓蒙思潮の代表者の有名な者を文学に関係して挙げるならば、ヴォルテールやデイドウロなどがあるであろう。

何故に社会の変革＝建設の時期にあたつて特に啓蒙的といわれる運動が起るのであるうか。そのとき新興階級は従来のイデオロギーに対して、自己の階級の要求に應ずるイデオロギーを急速に生産し、普及する必要に迫られる。この必要は何よりも第一に政治的のものである。この場合

文学の如きものと雖も必然的に政治的な目的意識のもとに於て制作され、評価される。併しながら新興階級の終局的な勝利は単なる政治的勝利のみによつて完成されない。それは固より先ず政治的勝利を通過しなければならぬけれども、単に政治的勝利を通過しただけで新興階級は完全に勝利を獲るのでない。新興階級は更に文化的勝利を経ることによつて初めて自己の解放を完全に成就し得るのである。しかるに社会の変革に於て解放さるべき被支配階級は支配階級に比してつねに大衆である。従つて変革期に於ける文化運動は必然的に大衆性を担わねばならぬ。このことからしてそれは啓蒙運動として規定され、特色付けられるに到る。啓蒙的ということは大衆的ということと結び付いている。そしてこのとき啓蒙は何よりも第一に政治的啓蒙であるのがつねである。ところで、このような啓蒙運動はヨーロッパに於ける十七八世紀のかのいわゆる啓蒙時代に限られた現象ではない。プロレタリアの社会を実現しつつあるロシヤにあつて、それは今日極めて執拗に、情熱的に展開されている。ヴォルテールとは違つた意味で我々はプレハーノフやルナチャルスキー、等々を啓蒙主義者と呼ぶことが出来よう。啓蒙的な文学は、啓蒙的な文学思想と共に、今日多量に生産されつつある。日本のブルジョワ革命の行われた明治の初めに於ても啓蒙運動があつた。中江兆民、福沢諭吉などは啓蒙思想家であつて、彼等が輸入したのはブルジ

ヨワ啓蒙時代のイギリス、フランスの思想である。『経国美談』等の啓蒙文学も現れ、『小説神髓』の如きは啓蒙主義の文学論と見做されることも出来よう。

啓蒙的は大衆的として啓蒙的である。このとき大衆的とは人道主義者の考えるように漠然と人類のことではなく、却つて少数者の階級たる支配階級に対して擡頭し、それに代る被支配階級が多数者の階級であることを意味する。啓蒙運動は社会の変革＝建設期に於ける新興階級の発展に依じて発展する特殊なる階級の運動である。我々は啓蒙運動をその階級の意義に於て把握せねばならぬ。啓蒙運動は人道主義的運動ではない。既に一般的な啓蒙、読み、書き、算数の如きに対する要求でさえも、大衆がその社会的隷属の位置に満足している限り、啓蒙運動の規模に於て現れ得ない。一般的な啓蒙が大衆的に要求されるということは大衆が階級的に目覚め始めつつあることであり、階級意識の自然生長の第一歩である。啓蒙運動は大衆の自然生長的な階級意識の地盤に於て行われる目的意識的な階級の運動である。或いは我々はそれを大衆を階級にまで高める運動であるとも云うことが出来よう。この場合大衆とは、マルクスの、弁証法的用語を用いるならば、「他に対しての階級」のことであり、そしてそれから区別された階級とは「自己自身にとつての階級」のことである。大衆は資本の支配によつて一の共同の状態、共通の利害關係に

おかれ、かくて既に資本に対しては一の階級ではあるけれども、それだけではなお未だ自己自身にとつての階級であるとは云えない。かくなるためには大衆は目的意識的とならなければならぬ。大衆は階級として自己の本質を自覚せねばならぬ。このように見るとき、今日の所謂大衆文学なるものが本質的には何等大衆文学でないということは明らかであろう。ここに謂われた大衆とはどこからともなく寄席に集つて来るが如き「群衆」のことであり、現象としての大衆である。大衆物とは通俗物の別名であつてはならぬ。人間は群衆として意識を低下し、そこでは個々の人格としてよりも低き思惟、感情等が作用する、というかの群衆心理学に於て広く承認されて来たところの一一般命題は、フランス革命時代の群衆については妥当するとしても、今日ではもはや通用しない。今日大衆はもはや群衆でなく、却つて自覚的な自己自身にとつての階級にまで組織されつつあるからである。群衆が階級に高まるにつれて、今日の所謂大衆文学は次第に異なつた形態をとり、かくて全く新たなるものに転化するに到るであらう。固より一般的な啓蒙は階級的な啓蒙の最初であるという意味に於て、所謂大衆文学も一般的な啓蒙に役立つ限り無価値であるのではない。併し啓蒙の内容は原理的には階級的イデオロギーである。我々は啓蒙運動の本質規定を次のように決めることが出来ようかと思う、即ち啓蒙運動とは大衆の自然生長的な階級意識を

取りあげて目的意識的にし、かかる目的意識を再び大衆に結合する運動である。

私は現在のプロレタリア文学を一般に啓蒙文学として規定することが出来はしないかと思う。この文学の原理として屢々主張されるところのリアリズムが以前のリアリズムと異ならねばならぬ理由も、プロレタリア文学が右に規定された意味で啓蒙的であるということから自然に理解することが出来る。大衆がプロレタリア文学に於て求めるものは単なる娯楽では固よりなく、また慰安というが如きものでもなく、却つて啓蒙である。大衆の啓蒙の要求の發展につれて、プロレタリア文学の形態も發展してゆく。それはかの暴露文学の如きから組織問題を中心とする文学にまで伸びて来る。

二

啓蒙的ということは世のいわゆる教養ある人々、趣味ある人々から最も屢々侮蔑の眼をもつて視られるのがつねである。啓蒙的は教養と趣味との正反對のものであるとされる。彼等の見方が如何に主観的であるかは、彼等が世界史的な事実を見ようと欲しないことによつて明らかである。十七八世紀のブルジョワ啓蒙運動の諸思潮は近代文化の出発点であり、それに基礎を据えたもの

であり、これなくしてはシエクスピヤもモリエールも、レッシングの『賢者ナタン』も、カントの『純粹理性批判』も考え得ない。カントのこの書物がその当時ポピュラリティを得ることの出来たひとつの大なる理由は、それが「理性」及び「批判」という時代の合言葉を題名に選んでもつていたというところにあつた。カントは、ひとの知る通り、『啓蒙とは何か』という論文をも書いてゐる。今日まさに世界史的な規模に於て進展しつつあるプロレタリア啓蒙運動は新しい社会への出発点であり、新しき文化の基石を置きつつあるものである。この意義を正確に把握するためには、我々は啓蒙ということをも単に量的にでなく、質的に理解せねばならぬ。それは永遠なものと考えられた一定の文化が、今の場合はブルジョワ文化が、広い底の層にまでゆきわたることではなく、却つて新しい性質の文化が新興階級の間生産され、普及されることであり、そしてこの階級が実は大衆の階級であることを意味する。かのブルジョワ啓蒙時代にあつても、啓蒙運動は中世的封建的文化の普及化を目差したのでなく、反対に、新興ブルジョワの文化の生産と普及とを目的としたのである。

ブルジョワ啓蒙時代に於て先驅をなしたのはイギリスであり、フランスであり、ドイツは遅れた。英仏の啓蒙思想が進歩的であつたに對して、ドイツのそれは經濟上政治上の特殊事情から却

つて保守的でさえあつた。今の啓蒙運動の先頭に立つものは、固よりイギリスでなく、フランスでもなく、ドイツでもなく、却つてロシヤである。我々は何よりもロシヤに多くを学ぶべきである。このことは現在日本に於ける美学、一般に哲学があまりに甚しくドイツの影響のもとにある事情から考へて特に云つておかねばならぬと思う。かく語することは勿論我々がシラーやゲーテ、カントやヘーゲルの偉大なる業績を何人にも増して尊敬するということと矛盾しないのである。エンゲルスはドイツ古典哲学の終結を論じ、そして「ドイツ労働運動は実にドイツ古典哲学の継承者である」と云つた。古典美学もまた啓蒙美学によつて代られねばならぬ。言うまでもなく啓蒙美学、具体的にはマルクス主義の芸術論はなお未だ完成されていない。しかしその故をもつてこれを非難したり、これに懐疑の眼を向けたりすることは許されない。むしろその故にこそ我々はマルクス主義の芸術論の竣工に向つてひたすらに努力すべきである。それがなお不完全であるからといって、我々はブルジョワ美学の方へ後退したり、また何か完全なものが何処からか神来的にやつて来ると思つたりしてはならぬ。歴史は必然的な道を歩む。ブルジョワ文化は次第に生産性を失つて来た。しかも新しいものは天降つて来るのではなく、プロレタリア解放運動の進展と共に一步一步と成就されるのである。この現実の運動の過程を措いて生産的な芸術及び芸術

論の現るべき如何なる地盤も存しないのである。真理は仕上つた貨幣ではない。それは我々がポケットに入れて持ち廻りそれですぐに支払の出来る貨幣ではないのである。

わが国に於て上に規定された意味での啓蒙文学が問題になつたのは、かのいわゆる芸術大衆化の問題が議事日程にのぼるに到つてからのことであると見られ得る。この問題提出はプロレタリア文学論に於ける恐らく劃期的な出来事であつたであろう。それは、客観的には、日本に於けるプロレタリアートの組織の仕事が飛躍的な發展を遂げ、その党が大衆の党として出現し始めたところに、その根柢を有する。芸術は大衆の中へ這入つてゆかねばならぬ。それが大衆の中へ這入つてゆき得るためには、芸術は大衆の意識を取り上げてこれを表現せねばならぬ。表現とは一般に自然生長的なものを目的意識的にすることであり、それが大衆的になり得るためには、大衆の意識の層に應じてかかる目的意識化にも層がなければならぬ。そこから農民の文学と本来のプロレタリアの文学との差異も考えられるであろう。大衆の意識に層があるというのは絶対的に自然生長的な意識がないということである。それだから芸術運動に於けるいわゆる前衛性と大衆性との区別は抽象的にでなく、動的に把握されるべきであろう。芸術は大衆の中へ這入つてゆくことによつて大衆の闘争運動を強化、拡大する。それが大衆の意識の目的意識的な表現であるからであ

る。しかるに大衆の強化、伸長はプロレタリア芸術の生産、向上、発展の前提となる。なぜなら、プロレタリアートのうちにこそ、将来に於ける新しい建設的な生活内容の萌芽があり、次代の新しい「芸術性」のための諸条件が横たわっている筈であるからである。この階級の中へ拡大して行くのでなければ、それらのものを獲得することが出来ぬ。言い換えるならば、プロレタリア芸術は、大衆化してゆくことによつて、次第に芸術性を喪失してゆくどころか、却つて益々新しい内容と、形式と、それを裏付けるべき新「芸術性」の諸条件とを、みずからのものとなしてゆくのである。プロレタリア文学はプロレタリア大衆の文学として出現しなければならぬ。

さて啓蒙思潮の一般的な特徴は、第一に、それが唯物論的であるということである。一定の文化の成立期には唯物論が、そしてその円熟期には観念論が現れる、と我々は概括的に云うことも出来よう。ブルジョワ啓蒙時代にも唯物論が勃興した。現代の唯物論はプロレタリア啓蒙期に相應するのである。しかもこれら二つの社会変革に於てその前提に著しい逕庭けいていがあるように、二つの唯物論の根本的な相違も明白である。前者は抽象的、機械的であり、後者は具体的、弁証法的である。第二に、啓蒙思潮は批判的であることを特徴とする。ブルジョワ啓蒙時代にあつても批判ということが流行した。そのあらゆる論文に批判なる語を書き付けた人さえあつた。我々はシ

ヤフツペリイやゴットシェツドなどに於ても屢々この語に出会う。ポープやホームの如きも彼等の書物を批判なる語をもつて名付けた。その主要なる諸著作に凡て批判の名を与えたところのカントは、『純粹理性批判』の序の中で、「我々の時代は本来の批判の時代である」、と云つてゐる。併るにその時代に於て批判の原理となつたのは、一般的に云つて理性であつた。理性とはいわゆる「自然的なもの」、非歴史的なものの謂であつた。レッシングの「偶然的な歴史真理は必然的な理性真理の証明とは決してなり得ない」という言葉は、ブルジョワ啓蒙思想の精神に於て語られたものである。今の時代もまた批判的である。併しながらこのとき批判の原理は「自然的なもの」ではなく、却つて歴史である。それは抽象的な理性でなく、具体的な現実の歴史である。現代啓蒙思潮のこれらの一般的な特性にまたプロレタリア文学の特性が照応しなければならぬ。その唯物論的傾向からこの文学のリアリズムが規定される。けれどもそれは批判的であるが故に、このリアリズムもまた単なるナチュラリズムではあり得ない。しかもここでは歴史が重要な意味をもつてゐることによつて、プロレタリア・リアリズムはなお一層截然とナチュラリズムから区別される。そして唯物論はまさに弁証法的唯物論であるから、このリアリズムはいわゆる綜合リアリズムでなければならぬ。弁証法は普遍と特殊との具体的統一を説いてゐる。プロレタリア文学

は現代社会の現実の孤立した、特殊な、偶然の場合を唯それだけとして描くことをもつて満足してはならない。それは凡ての挿話、凡ての偶然の中に全体としての現実との活ける聯関、過去及び未来への歴史的過程との動的聯関を見なければならぬのである。わけても事件を将来への發展の契機に於て捉えて、發展的に叙述するということがそこでは重要なのである。

かくて現代の啓蒙文学と過去の啓蒙文学との間に於ける本質的な相違はおのずから明らかであろう。もともと啓蒙という語は主知主義的な意味をもっている。十七八世紀に於ける啓蒙思潮は主知主義であり、合理主義であつた。いま我々がこの語を用いるとき、我々は固よりそれをかくの如き傾向からどこまでも解放して用いなければならない。マルクスが感性をもつて実践的・人間的・感性的活動として把握し、直観的唯物論を実践的唯物論に転化したように、我々は現代の啓蒙運動を實踐的、鬭争の本質に於て把握すべきである。ブルジョワ啓蒙運動の基礎の上にブルジョワ階級の文化は華を開いた。併るにそれと同じ意味に於てプロレタリア啓蒙運動の基礎の上にプロレタリア階級の文化が実を結ぶのではない。プロレタリアートは階級的であると共に全人類である。その究極的な勝利の日は階級無き社会の到来する日である、とマルクス主義は説く。従つてプロレタリア啓蒙運動が終局的に完成する時は階級文化が真に人類的な文化に転化する。

る時である。しかしそれだからといって、我々がプロレタリア文化をブルジョワ文化に対立せしめることが出来ないのではない。プロレタリアートの究極的な勝利は明日来るのでもなく、明後日来るのでもないであろう。そして我々は歴史の発展の一々の段階をその独自なる意義に於て把握し、評価することを忘れてはならぬ。またプロレタリアートの究極的な勝利のためにはその文化的勝利が要求されるのである。そのために生産され、普及されるプロレタリア文化は本質的な意味に於ける啓蒙文化である。我々は啓蒙を階級的なものとして規定して来た。「大衆」は「階級」とならねばならぬ、そして階級が「大衆」となるとき、大衆は真の意味に於ける「人類」である。このようにして現代の啓蒙運動は、それが最後の啓蒙運動であるとも云われることが出来るであろう。

三

啓蒙文学はひとつの目的意識的な文学である。しかるにひとはそれが目的意識的であるという理由で、プロレタリア文学の芸術的価値を低きものとし、進んではそれに芸術性を拒もうとさえする。この場合ひとは、「哲学するあらゆる芸術は失われている」というリップスの語をモット

ーとして掲げることが出来るであろう。併しながら単にいわゆる反省詩や教訓詩ばかりが哲学するのでなく、却つて我々は勝れた芸術作品と呼ばれるものにして屢々真に哲学的な芸術であつたことのあるのを知っている。多くの偉大なる文学は諸々の出来事の中から生れて来る一般的な諸觀念を対話、独白または合唱などのうちに於て結合し、人生についての一の聯関ある、普遍的な見解を表現した。シラーの『メッシナの花嫁』、ヘルダーリンの『エンペドクレス』はその例であろう。いまマルクス主義の文学がそのマルクス主義的世界観をその作品に於て表現したからといって、非難さるべきでなく、寧ろそのことが要求されているのである。固より藝術家は彼の世界観を反省詩や教訓詩に於ける如く直接的に表白することを慎まねばならぬ。このものは本来直接的な表白に於ては決して汲み尽して表現され得るものでなく、却つて多様な特殊の力強き結合を通じて、巧に分化されたる全体に於て、最も効果的に主張され得るからである。このことをまさにプロレタリア芸術に於ける綜合リアリズムの理論が教える。そして綜合リアリズムの綜合性は、マーツァも注意しているように、現象と思想との弁証法的、綜合的コンポジションにあるのである。プロレタリア文学は一方ではイデオロギーに従つて書くことを要求されている、それは同時に他方ではリアリスチックでなければならぬと云われている。ところでリアリスチック

に描くということはイデオロギーに従つて書くということと一見矛盾するようである。そして若し作家がこれらの二つの要求を彼の創作に於て分離したとするならば、そのとき彼の作品は、或いは単に芸術の粧いをしたに過ぎぬ論文乃至演説になつてしまふか、或いは政治的意味をもたぬものとなつてしまふか、いずれかに陥る危険性を含むことになり易い。これまでの作品にしてそのいづれかに陥つてゐるものも少なくはないようである。併しながら本當を言えば、二つの要求は相互に排斥し合うものでなく、却つて統一さるべきものである。なぜならマルクス主義のイデオロギーは、観念的なイデオロギーではなく、却つて現実の弁証法的な運動の過程そのものの分析から生れた唯物論的なイデオロギーであるべき筈だからである。従つて若し或る作品にして芸術的でなく、政治論文の一変種に過ぎないやうなものであるとするならば、その罪は、作家がイデオロギーに従つて書いたという点にあるのでなく、寧ろ彼がこのイデオロギーを単に観念的に把握して、それを十分に唯物論的に把握せず、それ故にイデオロギーを物質的な現実の中に沈ませずして、それをこのものから遊離させたところにあると云わなければならぬ。マルクス主義的理論の価値はそれが現実的なところにある。併しまたかの現実なるものを単に経験主義的或いは実証主義的にしか捉えることが出来ないとするれば、文学もまた単にナチュラリズムの立場にとど

まつて、真にプロレタリア・リアリズムに至ることがないことは勿論である。

私は先に綜合リアリズムの理論をマルクス主義の弁証法的唯物論的世界観と關係させて摘記した。ここでは一般に芸術型式と世界観型式とが最も内面的な聯関にあることが特に高調しておかれねばならぬ（例えば、ヘルマン・ノール、『型式と世界観』参照）。ゲーテの『ウィルヘルム・マイスター』に於ける独自の世界観のみがこのロマンの比びなき芸術型式を創造し得たであろう。ディルタイはレッシングからゲーテ、カントからヘーゲル及びシュライエルマツハーへの發展を一の全体的な聯関に於て把握し、そして云っている。「既にミラボウは我々の詩の出現を科学的反省の高き状態とその帰結の真中に於て見た。ドイツの詩は、と彼は云う、悟性が想像力に對して勝利を獲得した時代の性格をみずからに於て担っている、それだからそれは花よりも寧ろ実をもたらさねばならなかつた。このようにして我々の詩人たちは単に彼等の詩的活動と並んで科学的思想家であるのではない、彼等の詩的發展はまさしく彼等の研究の進展によつて制約されている。直接に彼等は巨大なる科学的運動を、研究の新しい方向を、実に新しい世界観を作り出している。」かくて例えば、ウィルヘルム・マイスターはひとつの時代を作つた。そしてまことにそれは完成された啓蒙文学であると見られ得る。我々はプロレタリア文学がやがてそれ自身の

ウィルヘルム・マイスターを、既にゴリキイの『母』に於て一部分示されているが如き、新しき人間の典型を生産するに到るであろうことを期待する。プロレタリア文学は広き意味でいわゆる調べた文学である。

哲学と文学とは交互作用をする。嘗てシュレーゲルは、フィヒテの観念論とゲーテの詩とはドイツの芸術及び教養の二つの中心である、と云つた。「人間の最高の力たる哲学と詩とは、アテナイにあつてさえその各々がその最盛時に於てなおそれぞれ孤立してはたらいただけであつたが、今や互いに交渉し、永久の交互作用に於て相互に力を与え合い、形造り合つている。」ところで両者は單純に交互作用をするのではなく、この交互作用の仕方そのものは、それぞれの時代に於て異なる。その特殊性を規定するもの、否、その根柢にあつてかくの如き交互作用を一般に可能ならしめるものは、現実の社会的存在である。そして啓蒙時代に於ける特殊性は、一般に哲学乃至世界観がこの交互作用の關係にあつて優越な位置を占めるところにあると云われ得るであろう。このようにしてプロレタリア文学の内部に於ても無神論の文学、宗教批判の文学、個人主義や主観主義の批判の文学などが作り出されるであろう。そのことはプロレタリアートが文化的勝利を獲得するために要求されているのである。

併しながら、あらゆる他のイデオロギーとの関係に於て、啓蒙文学は特に政治と最も密接な關係に立たねばならぬ。このことが啓蒙文学の最も著しい特殊性を形成している。言うまでもなく芸術もまた何等かの意味に於て政治に作用する。併し政治はこのとき圧倒的な仕方では芸術に対してはたらく。芸術運動はむしろ政治運動の一翼である。かくの如き關係は恰もプロレタリアートの全運動の現実の段階によつて規定されている。併るにこのことこそまさに、いわゆる趣味あり教養ある人々には恐るべきこととして感ぜられ、芸術の名に於て排撃されるところのものである。よしそれが恐るべく、忌むべきことであるとしても、プロレタリアートのうちにしか新しい、未來ある芸術の生産さるべき現実の諸条件が横たわつていない限り、我々は他にとるべき途をもたないのである。よしそのために今は勝れた作品が出来ないにしても、プロレタリアートの強化のうちのみ新しい、優秀なる芸術の創造さるべき諸条件が存している限り、我々が輝しき将来のために喜んで現在を犠牲にし、芸術をプロレタリアートの政治的解放運動と結合させるに何の差支があろう。よしそこに生産されるものにして、かの人々が芸術として受取るに足らぬものであるとしても、それらのものうちにこそまさに新しい芸術の萌芽はあるのである。批評家のなすべき仕事はこの前途ある萌芽を如何にして生長せしむべきかを教えるにある。しかるに人々は、

恰も非難するが如き調子をもつて、それらのものは「政治的芸術」に過ぎないと云う。それが政治的芸術であるからといって、それが偉大な芸術であり得ない筈はない。いかにも過去の偉大な芸術の或るものは政治的芸術ではなかつた。しかしそれらとても「純粹な」芸術ではなく、或いは哲學的芸術であり、或いは宗教的、或いは科學的芸術であつた。そして如何なる芸術が作り出されるかは現実の社會の歴史的条件によつて異なる。今の社會に於て、若し政治的芸術のための条件しか存しないとすれば、芸術家は他の種類の芸術を求むべきでなく、却つて「優秀なる」政治的芸術の制作に向つてこそ努力すべきであろう。政治が芸術を指導するということは、政治が芸術に対して一般に「芸術性」を放棄せよと命ずることではなく、却つてまさに政治と結合し得るが如き「新しき」芸術性を創造せよと命ずることである。

そればかりでなく、「芸術のための芸術」という思想そのものが既に一定の社會的根柢をもつていたのである。プレハーノフは多くの事例を分析した後に、その結論として、「芸術のための芸術への傾向は、芸術家とそれを圍繞する社會的環境との間に不調和が存在するところに發生する」と云つた。今日に於ても芸術のための芸術を主張する作家及び批評家は、社會の進展に対して何等か自己の不調和を感じつつある人々ではないであらうか。芸術主義者ゴーチエは云つた。

「私は真実なるラファエルの絵を見、裸形の美女を見るためには、大いなる喜びをもって、フランス人及び市民としての私の権利を抛つものである。」しかるにギリシアの劇に根本的改革を施し、芸術としての悲劇を新たに造り出したところの偉大なる天才アイスキュロスは、無邪気にも、アテナイ市民としてヘラスの自由のために戦つたことを彼の無上の誇りとした。彼の墓碑には簡単に、彼がマラトンの闘士であつたことのみが刻み付けられたという。アイスキュロスを初め、ソフォクレス、エウリピデスなどの詩人は、国民を教導し、人生の諸問題に関して彼等に光を与えるべき任務を自覚していたのである。現代のマルクス主義作家が大衆の政治的問題の解明をその芸術的活動の任務とするからといって、それは決して怪しむべきことではない。寧ろそのことはマルクス主義の文学が現在に於て歴史的客観性を有する文学であることを示すものである。

四

いつたい変らぬ芸術性というものがあるか否かが問題である。芸術とは感情を中心とした組織であると思はれている。このことは単に従来の美学者たちによつて承認されているばかりでなく、マルクス主義の理論家たちもまた、芸術とは社会人のイデオロギー及び心理（作品の思想的

感情的内容)を人間の感情を通じて伝達する手段である、と云っている。そのことに固より間違はないであろう。併しかくの如き定義をもつて我々は多くは前進し得ない。我々は感情とは何かと問わねばならず、かくの如く問うことによつて、我々は感情の「歴史性」そのものに思い当るのである。感情はそれぞれの時代に於て歴史的に構造付けられている。若しそうであるとするとらば、我々が例えばギリシアの芸術を觀賞し享受するということは不可能になるではないか、とひとは反問するかも知れない。否、まさに正反対である。分り易くするために他の領域から例をとろう。プラトンの哲学的對話篇をとり、しかもそのテキスト批評が夙くから完成していたと仮定し、従つて古くから完全なテキストが与えられていたとせよ。いまプラトン哲学の、しかもその客観的な内容が問題となる場合、我々は古人がかかるものとして理解したところのものを決定的なものとしてそれに満足することなく、我々みずからそれを問題としてその理解に努力するのである。このことが可能であり、有意義であるのは、哲学的意識が歴史性を担っているためである。即ち我々是我々の歴史的に發展した哲学的意識によつて先人とは異なる哲学的意味をプラトンに賦与し、そのテキストのうちに創造する。哲学的意識が歴史性を有するために、我々もまた我々自身の立場からプラトンを問題にし得るのであり、そしてそれを問題とすることなくして

それを理解することは不可能である。我々の側からの意味賦与の限界が我々の側からの理解の限界である。勝れた言語学者の云つたように、解釈は決して仕上るといふことはないのである。

同じように、我々が過去の芸術作品を享受し観賞し得るのは、我々の感情または芸術的意識が歴史性を具えているがためである。そのためにこそ過去の作品は我々にとつて問題になり得る——理論的な意味に於てでなく、もとより感情にとつての意味に於て問題になり得るのであり、そしてそれを問題にすることによつてのみ我々がそれを観賞し享受することは可能である。享受とよい、観賞というも決して単なる受動的態度ではないのである。感情の歴史性が観賞の現実性の条件である。既にロツツエは、美学者として、眼が見るのでなく人間が見るのであり、耳が聞くのでなく人間が聞くのである、と云つた。感情が感ずるのでなく、人間が感ずるのである。しかるに人間とは現実にはブルジョワであり、プロレタリアである。我々は感情がつねに「誰か」の感情であることに注意しなければならない。感情がつねに「或る人間の」感情である限り、感情と雖も具体的には社会的歴史の規定を具え、従つてまた現実的には階級性をさえ担つている筈である。イデオロギーばかりが歴史的事であつて、感情や意志は超歴史的事であるとは考えられぬ。むしろイデオロギーが階級的であるのは、感情や意志が本来階級的であるからであるとも見られる

ことが出来る。それ故にプロレタリア文学は、それが階級的イデオロギーに従つて書かれていなくても、即ち自然生長的なものであるときにも、なお階級的である。階級的な憎悪や憤怒がそこに描き出されているのである。

それ故に興味あり、教養ある批評家たちがプロレタリア芸術に接したとき、彼等は彼等の優秀なる觀賞力に信頼してそれを批評し去ることなく、却つて、それが如何に優秀なるものであるにせよ、自己の觀賞力の歴史性を先ず彼等は批判すべきである。どのような感情もそれが「或る人間の」感情である限り、具体的にはそれはつねに何等かのイデオロギー的なものとの構造に入り組んでいるのであり、このものとの何等かの聯関に於て現実的にはたらいっているのである。この無意識的にはいつでも行われてゐる過程が意識的にされ、社会的批評のイデオロギーによつて批評されるのが時として甚だ必要である。かく批評されることによつて感情が感情であることをやめるというのでなく、却つてそれによつて感情は鍛錬され客観的にされるのである。自己批評は一切の批評の前提である、ということとは単に道徳的な教訓のみではないのである。そこに芸術的批評は社会的批評に結び付く。そして私の見るところでは、プロレタリア文学のかの大衆性に対する要求は、作家に彼の芸術的感情の社会的自己批評をおのずから要求するという点に於ても

極めて重要な意味をもっている。作家は、殊に多くの場合インテリゲンチヤ出であるところの作家はその作品が大衆性を獲得するために、自己の感情そのものをみずから社会的に批評することを怠つてはならぬ。

ところで若し感情が感ずるのでなく、人間が感ずるのであるとすれば、芸術に於てはたらくものは単なる感情でなく、人間の感覺、知力、意志等もまたそのもとで協働することは明らかである。若しそうであれば、我々は芸術を感情の名に於て定義するよりも、むしろそれを、デイルタイと共に、ひとつの最も重要な「生の理解の器官」として把握すべきであらう。かく見ることによつて芸術学は心理学であることを辞し、一層包括的な任務に就くこととなる。我々の生活、我々の思惟が最も困難なる問題に直面している今日、「生の理解の器官」としての芸術の意義を明確な意識に持ち来すことは極めて大切である。過去の偉大なる芸術は實際かくの如きものであつた。文学にして現実の生活を、その問題に従つて、造形しつつ解釈するものであり、解釈しつつ造形するものであるならば、文学論はこれらの問題についての科学であるべきであり、文学史は問題史以外の何物でもあるべきでない（ルードルフ・ウンゲル、『問題史としての文学史』参照）。固よりいかなる創作的活動の基礎にも烈しい「創作欲」乃至「作家的情熱」がなければならぬこ

とは云うまでもない。これは認められねばならぬ。併し我々は同時にそれが現実的には、「誰か」の創作欲であり、作家的情熱であるということに留意せねばならない。従つてマルクス主義者の作家的情熱と芸術主義者のそれとは具体的にはおのずからそれぞれ違つてゐる。他の作家たちがただ心境的なもの、身辺的なものに芸術的感興を寄せているとき、マルクス主義者は作家としても特に政治的意味ある事象に向つて情熱を燃やし、創作欲に迫られるであらう。彼の作家的情熱はつねに彼の政治的情熱と結合してゐるであらう。このとき芸術の政治的功利的価値は彼の創作的活動に内在的な目的となる。健康な、そして世界的意義ある芸術は単に芸術のためのものとしてのみ作られはしなかつた。それはいつでもいわゆる「功利的な」目的をそのうちに含んでゐる。これは芸術の歴史そのものが我々に証明するところである。プレハーノフは云つてゐる。「芸術に対する所謂功利的見解、即ちその作品に生活現象に関する判決の意義を附せんとする傾向、並びにつねにそれに伴うところの、喜んで社会闘争に参加せんとする覚悟は、社会の大部分と多少とも芸術的創造に實際の興味を有する人々との間に、相互的同情の存在するところに發生する。」芸術と雖もそれぞれの時代に於ける生の「問題」の解決の独自の機関であつた。それはまことにかかるものとして初めて大衆性を要求するの権利をもつのである。ところで「問題」はイデオロ

ギー的なものなしには明確に掴むことが出来ないし、またこのものなしには芸術に於ても、十分に解決され得ないであろう。このようにして個人心理的な自叙伝物、いわゆる心境小説、その他対象を分離的に捕える文学の流行によつて忘れられていたところの、現実の生活の最も重要な問題を造形しつつ解釈し、解釈しつつ造形するという仕事を、プロレタリア文学は今や自覚して現れたのである。プロレタリアートの世界的な運動がこのことを要求し、また可能にした。それのみでない、マルクス主義の哲学が世界及び人生を単に解釈するにとどまらず、それみずから戦闘的であるが如く、マルクス主義の文学もまた単に「生の理解の器官」でなく、同時に「生の変革の機関」でなければならぬ。プロレタリア文学は闘争的な文学である。蓋しプロレタリアートにとつて現実の生活の最も重大な問題は政治的闘争である。この問題は単なる感情によつて解けるものでなく、そのためには政治的イデオロギーが必要である。政治的イデオロギーを離れて、プロレタリア文学は生の理解の器官であることは出来ず、況んや生の変革の機関ではあり得ないのである。

芸術的価値と政治的価値

【1929.9】

一

一個の作品は、芸術的作品として、芸術的価値をもつと共に、他の種々なる価値を担い得るように見える。それは芸術的価値と同時に、或いは政治的価値、或いは道徳的価値、或いは経済的乃至商業的価値、等のいずれか一つ、否、二つ以上を具えることが出来るかのである。ところで問題はこうである。或るひとつの作品は多くの芸術的価値をもちながら僅かな政治的価値しかもたず、これに反して他のひとつの作品は僅かな芸術的価値しかもたぬに拘らず多くの政治的価値をもつていふことがある。このとき二つの価値の間の対立が明瞭に現れて来る。そのような場合、我々は専ら政治的価値の見地に立つて、その芸術的価値が如何ほどのものであれ、ひとつの作品は、政治的価値を少ししかもたぬときこれを卑しめ、全くもたぬときこれを斥け、また政治的価値に反するときこれを滅ぼすべきであろうか。我々の芸術的価値意識はかくの如き態度を許さないように見える。そこから問題が生れて来る。

この問題を追求するにあたって私はあらかじめ云つておこう。現在わが国の文芸理論家たちが問題をかかるとして提出するとき、それは全く古い問題を古い仕方では提出しているに過ぎない。それは一般的に云えば、価値のアンチノミーの問題である。従来の哲学はこれを種々なる立場から種々に解決しようと試みた*。それ故に今特に政治的価値と芸術的価値との間のアンチノミーが問題とされるに際して、これまでの哲学的解決の仕方のあるものが持ち出されたということは自然である。併し私はここにそれらの哲学的なる企てを一々批評しようとは思わない。それらの解決の試みが失敗に終わっているのを見て、我々は差当り、問題の立て方そのものうちに或る誤り、少なくとも或る歪みがあるのではないか、ということをや吟味することが必要である、このような吟味は多くの場合重要な方法論的意味をもち、問題の解決を容易ならしめる。そこで現在の問題を論ずるにあたって、若干の人々がこの方面から解決に近づこうとしたのは極めて正当である。

* 拙著『史的觀念論の諸問題』一四六頁（全集第二卷一三九頁「個性の問題」第二節）以下参照。

問題に近づくために私は問おう。何故に今まさに芸術的価値と政治的価値が特に問題となつていのであるか。芸術作品は宗教的価値をも担い得る。しかるに何故にこの二つの価値の間のアンチノミーが今の中心問題とならないのか。それはたしかに中世に於ては最も重要な問題であつ

た筈だ。芸術作品はまた道徳的価値とも関係をもつことが出来る。芸術と道徳との間のアンチノミーは、嘗ては「芸術のための芸術」という主張と「人生のための芸術」という主張との争いとして盛んに論議されたのに、現在は何故にこの問題に最大の関心を寄せないのであるか。経済的価値と芸術的価値との対立は今日では問題となり得るかのように見えるに拘らず、昔はそれが何故に問題となり得なかつたのであろうか。これらのことを反省するとき、我々は問題がその問題性に於て現れるには、現実的なる、歴史的なる理由のなければならぬことを考えざるを得ない。かくして問題を問題性に於て捉えるためには、我々は問題をその現実の根源から形造らねばならぬ。現実の根源から生れた問題を、問題として立てるに当って、この根源とは連絡をもち得ないような方向に於てそれを形造り、顕にするということは避けられなければならない。若しそうでないならば、問題は仮象的問題であるに過ぎず、単に論理的遊戯の主題であるに過ぎない。

二

芸術的価値と政治的価値の問題が問題として現在現れるに到つたところの現実の根源は、云うまでもなくプロレタリアートの進出、プロレタリア文学の産出、マルクス主義文学論の出現であ

る。そこに於て芸術的価値は政治的価値と特に密接な交渉に立っている。従つて我々の問題はこの現実との聯関に於て顕にされ、形造らるべきである。過去の芸術作品の政治的価値が問題にされる場合に於ても、それがこの見地から特に問題になるのは、階級闘争の發展した現代の徴候なのである。それだからこの現実には注意しない人々は今もなお作品をその政治的価値に於て見ようなどとは全く思い及ばないであろう。ダンテの神曲が政治的価値をもたぬと云われるとき、それは具体的にはこの作品がプロレタリアの階級闘争にとつて意味をもたぬということである。併し同じ作品が他の階級、即ちブルジョワジーにとつて政治的価値をもつということは全く可能である。寧ろあらゆるものが政治化することこそまさに現代の特徴である。かりに或るひとつの過去の作品が現代に於てはいずれの階級にとつても政治的価値をもっていないとする。そのときと雖もその作品が生産された時代そのものにとつてはそれは十分に政治的価値をもつていたと考えられ得る。なぜなら、マルクス主義に従えば、従来のもとの凡ての芸術は階級社会の産物であり、それ故に芸術は凡てそれがその表現であるところの階級に奉仕しているからである。

併るに一定の芸術が一定の階級と結び付いており、そしてその關係に於てつねに政治的価値を担つているとするならば、ここに次の如き注意すべき現象が起り得る。一定の芸術の生産と直接

に結び付いていた一定の階級にして崩壊するとき、その芸術は政治的意味を多かれ少なかれ喪失するに到る。このとき芸術は政治的意味から多かれ少なかれ放たれ、遊離されて、多かれ少なかれ純粹に芸術の見地から受取られるに到るのである。このことから今日我々が何故に、例えばギリシアの芸術を政治的価値の問題から離れて享樂し得るかを理解することが出来る。ギリシアの芸術がもともと政治的意味をもたなかつたのではない。芸術的価値の自律性などということはギリシア人には最も縁遠い考え方であつた。芸術は彼等の芸術家や美学者たちによつていつでも政治よりは低いものと見られていた。芸術は、寧ろ、国家の政治に仕えていた。ギリシアの芸術は今日に到つて殆ど全く政治的意味を脱ぎすてるようになったのである。中世の宗教芸術をとつてみよう。それらのものが宗教的意識から或いは宗教的目的のために制作されたということは疑われない。しかし現在では我々にとつてそれらのものを或る程度に於て宗教的価値から離れて芸術的価値そのものの見地から觀賞し、評価することが可能になつている。これらのことからひと一般的に、歴史的発展の過程に於て作品の担う意味そのものが転化する、と云うことが出来る。私はこの事態をば意味、歴史的、轉化の原則の名のもとに包括的に表現しようと思う。

右の考察にして誤つていないならば、我々は政治的価値と芸術的価値との対立を論ずるに際し

て、ダンテの作品とシンクレアの作品との比較というが如き事例の分析から出発することがそもそも問題があるべきところに於て捉えないようにすることであるのを容易に理解し得るであろう。ダンテの作品は今日にあつては多くの程度に於て政治的意味から解放されることが可能になつてゐる。社会の歴史的發展がこの結果を招来したのである。これに反して現在プロレタリアートと直接抗争しつゝあるブルジョワジーの中から生れた芸術作品に關しては事情は全く異なる。これらの作品はなまの政治的価値を担わざるを得ない。これらのものについてはその芸術的価値を政治的価値から分離し、抽象することは殆ど全く不可能にされている。否、そのみでない、この未曾有なる闘争の時代にあつては、殆ど凡てのものに政治的意味が賦与されるのである。このことはまた極めて重要である。先に述べたところの意味の歴史的轉化の原則に於ては、主として意味游離の方面が觀察された。併るにここでは我々は主として意味賦与の方面に注意する。意味游離と意味賦与とは相聯關して意味の歴史的轉化の原則なるものを確立する。蓋し意味游離といふことがあるから意味賦与も可能的となるのであり、意味賦与といふことがあるから意味游離といふことも現実的となるのである。私はなお意味賦与の例を二三挙げておこう。昔は芸術作品が經濟的商業的価値をもつといふことがなかつたし、ましてこの価値のために制作が行われると

いうことはなかつた。それが商業的価値をもつに到り、従つて芸術的価値と商業的価値との対立などということが問題として意識にのぼるようになって来たのは、商品生産社会として特徴付けられる近代資本主義社会の發展の結果である。資本主義社会が作品に商業的意味を賦与したのである。或いはまた昔は単に道具としての意味しかもたなかつたものが後の人によつて美術品としての意味を賦与されたこともあるであらう。醜なるもののうちに於ける美の発見、機械の中に於ける美の発見などの例もある。

意味の歴史的転化の原則はあらゆるイデオロギー（芸術も含めて）の把握にとつて極めて大切であると私は考へる。このことあるが故に、歴史は我々にとつて単に過ぎ去つてしまつたものでなく、却つてなお在るところのもの、生けるものであるのである。併るに意味遊離は主として歴史に於ける破壊の方面を代表し、これに反して意味賦与は特にその創造の方面を代表するとも見られ得る。かくして意味遊離によつて意味賦与の可能性が与えられたとしても、意味賦与がなないならば、意味遊離は空虚であり、死滅であるに過ぎない。従つて本来人類の歴史的活動の本質を形造るものは意味賦与の活動であると見做されねばならぬ。ところで如何なる意味が賦与されるかは、各々の歴史的時代に於てそれぞれ異なつてゐる。現代の特殊性は、政治的意味が最大の

可能性の範囲に於て賦与されるということにある。それ故芸術作品を政治的価値から抽象して考
えるということは現代に於ては非現実的なことでなければならぬ。

三

しかしなお問題はあつた。現代に於てあらゆる芸術作品が多かれ少なかれ政治的価値に於て評価
される必然性の現実の根拠が存在するとしても、かくの如き政治的意味を賦与されるものは依然
として芸術作品であつて他の何物でもなく、従つてそれが苟も芸術作品たる限りどこまでもそれ
は芸術としての性質を内面的に具えなければならぬ。このような内面的なる芸術性に政治的価
値は単に外部から附加されるのであり、若くはそれに随伴するのであるに過ぎない。ひとほかく
論ずるのであろう。我々はこの問題に答えねばならぬ。

芸術性の理念と雖も一定不変のものがあるのではない。何が芸術的であるかということ、芸術
の芸術たる所以のものも、歴史的にそれぞれ規定されている。私は既に他の機会に於て、学問の
理念そのものがまた歴史のうちに変化して来たということを明らかにしておいた。^{*}学問の学問性
について、ギリシア的な学問、自然科学及び社会科学は各々異なる見方をもっている。従つて「学

問のための学問」、即ち実践から全く分離された理論のための理論という理念も単にひとつの理念であるに過ぎぬ。そしてこの理念は一定の社会的状態と結び付いてその地盤の上に生まれたのである。そこでこの理念の見地を固執して、全く他の社会的状態のうちに根拠を有するマルクス主義的な、即ち理論と実践とを分離することなく却って両者の弁証法的統一の上のみ科学の科学性は成立すると考える理念をもつて、何等か不純なもの、非科学的なるものと見做す考え方の不当と非現実性とを私は指摘した。他のところではその分離が科学性の名に於て主張されるところの理論、歴史、政策の三者が統一されていることがマルクス主義的科学の特質である。私はその理由をも示しておいた筈である。^{**}いま丁度同様なことを我々は芸術に關しても語り得るのである。芸術的価値を政治的価値から純粹に独立ならしめようとする思想の背後にはいつでも「芸術のための芸術」という芸術性の理念が隠されている。併るにこの理念は単にひとつの理念であるのであつて、それが唯一絶対のものであるのではないのである。恰も^{あとか}政策乃至実践がマルクス主義の科学にとつて「後からの」、「附带的な」応用というが如きものでなく、却つてそれはこの科学の内的構造そのものうちに織り込まれているように、マルクス主義の文学にとつても政治は附加的な若くは随伴的なものではなく、却つて政治はこの文学の内的構造そのものうちに

織り込まれているのでなければならぬ。そしてこの構造の全体がその全体性に於て実に芸術性の理念を形造るのである。我々はそれを芸術と政治との弁証法的統一とも呼び得るであろう。

* 拙著『社会科学の予備概念』に於ける論文、「科学批判の課題」〔全集第三巻収録〕参照。

* * 前掲拙著に於ける「理論 歴史 政策」〔全集第三巻収録〕参照。

歴史上の種々なる時代に於ける芸術、科学、哲学などの間に型、式、類似（*Stilanalogie*）の關係が存在するということは追々人々によつて注意されて来た。例えば、ゴティクの建築とスコラ哲学との間にはシュティルの上のアナロギーが見出される。^{*}若しそうであるとすれば、マルクス主義の芸術と科学との間には共通なるシュティルが含まれている筈である。併るにこの科学の特殊なるシュティルともいふべきは、誰でも知る通り、ここでは理論と政策とが弁証法的に統一されているということである。そこで我々はアナロギーによつて、同じように芸術と政治とがマルクス主義文学に於て統一されているのを知ることが出来る。かくの如きアナロギーは現実的な根拠をもっている。蓋し芸術も、哲学も、一の同一なる基礎経験の種々なる方向に於ける表現であり、そしてそのいづれも一の同一なるアントロポロギーがこれを媒介しているからである。^{*}マルクス主義科学の構造に於て見出される構造を、マルクス主義文学が含んでいるのを知るとして

もそれは当然の事柄である。そこには、一言で云えば、homo faber の人間学が媒介の位置に立っている。

* Vgl. Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*.

* * 前掲拙著、六三—六九頁〔全集第三卷二二—二二七頁〔「科学批判の課題」〕〕参照。なお、「人間のマルクスの形態」(拙著『唯物史観と現代の意識』〔全集第三卷収録〕)参照。

尤もこのように論ずるにしても、芸術と政治とは直接に同一でなく、寧ろ何等かの仕方で區別され得る人間の活動であるが故に、なお依然として芸術的価値と政治的価値とは同一でない。我々は決して両者の直接的同一性を主張するのではないのである。併しながら同時に次のことが考慮されねばならぬ。政治と芸術、その他は決して個々独立した現象であるのではなく、各々の時代に於てそれらは交互作用の關係に立っている。この交互作用そのものの性質は、この交互作用の根柢にあつてこれを成立せしめるもの、即ち私の謂う基礎經驗のそれぞれの時代に於ける特殊性に依じて、各々特殊的に規定されている。精密に云えば、政治、芸術、などは単純に平面的な關係に於て交互作用をなすのでなく、寧ろそれらは層を成して重なり合い、かかる立体的な關係に於て交互作用をなしているのである、しかもこの層の構造は時代に依じて異なり、その基礎的位

置を占めるものはそれぞれ違つてゐる。そして現代に於てはこれら人間の活動の諸領域の相互關係にあつて、明らかに政治が芸術よりも一層基礎的な、一層決定的な位置を占めてゐる。そこからしてかの政治的価値の芸術的価値に対するヘゲモニーなるものが現れて来る。これは必然的な現実である。それは決してまさにあるべき状態を表したのでない。この現実を恰も理想であるかの如く見做して、それを非難したり、悲しんだりしてはならない。プロレタリアートが階級を止揚し終るまでは、それは必然的な現実である。一切の価値を平等に取扱おうとするところの価値のリベラリズムは階級社会にあつては何等現実性を有し得ないのである。教会の科学に対する迫害を想い起して見よ、しかもこれは我々にとつて単なる昔話ではない。若し価値のリベラリズムが真に成立すべきであるならば、それは恐らく階級なき社会の到来に於てであろう。恰もそのために活動すべき歴史的使命を有するプロレタリアートは、その使命の故にこそ今は政治的なものの優位を信ぜざるを得ないのである。

マルクス主義の創始者はかく語る、「共產主義者たちの理論的命題は、これまたはかれの世界改良家によつて案出され若くは発見されるところの諸觀念の上に、諸原理の上に基礎をおくものでは決してない。それらはただ現存する階級闘争の、我々の目前で行われつつある歴史的運

動の、事実上の諸関係の一般的なる表現である。」マルクスの資本論は、経済学の書物でありながら、しかも階級闘争という政治的事実を離れては考えられることが出来ず、却つてこの政治的事実の理論的表現である。マルクス主義の文学論もまた、固より文学論でありながら、政治的事実の地盤の上に立つているのであつて、それはこれまたはかれの美学者が規範として樹立したものである。それ故にそこでは既に「価値」という言葉に於て論議することさえも我々を迷路に導き入れることとなるであろう。なぜならこの価値なる言葉は我々に知らず識らず或る規範的なものの暗示を与えるであろうから。マルクス主義の文学論の問題は、「価値論」として提出すべきでなく、却つて「觀念形態論」の一分野として取扱わるべきであつたのである。

四

さてマルクス主義文学は階級闘争の現実の上に立つている。一個の作品がマルクス主義的であるか否かということは、それが何等かの仕方では階級闘争の事実を表現するか否かという、最も具體的な基準によつて決定される。併るにあらゆる階級闘争は一の政治的闘争である、とマルクスは云う。若しそうであるならば、マルクス主義の文学は疑いもなく政治的事実の表現である。

我々はそこにマルクス主義に於ける文学と政治との最も基礎的な聯関を見出すことが出来る。芸術が我々の今の時代の動搖の傍らを静かに過ぎ去つてゆき得るかのように粧うことは、笑うべきことであり、愚かなことであり、甚だ卑しむべきことである。諸々の出来事は人間によつて遂行され、變化され、そしてそれらはこのように活動する人間の上に蔽いかぶさつて来る。直接間接に芸術はそれらの事件を行いまは体験する人間の生活を反映する。階級闘争という大いなる出来事が文学のうちに表現に到達しないということはあり得ない。

併しながらそれは要するに内容の問題でないか。芸術の芸術たる所以は形式にある。なぜなら同じ事実は我々はこれを科学的にも把握し、表現し得るからである。従つて問題は何が表現されるかということではなく、却つてそれが如何に表現されるかということにある。そこで文学と政治とを分離しようとする者は形式主義者として立ち現れて云う。マルクス主義文学と雖も、それが文学である以上、よしそれが政治的事実を表現するにしても、これを文学的に、即ち芸術の形式に於て表現しなければならぬ。この形式に於てそれは政治から明確に区別されなければならぬのである。この理論は明瞭である。それは究極的で、決定的であり得るかかの如くにさえ見える。併しながらそれが究極的で、決定的であり得るかのように見えるのは、それがまさに抽象的であ

るといふことの記号にほかならないのである。かかる形式論は我々の認識を一步も前進させない。若し我々にして一步でも前進するならば、我々は直ちに次の事柄に出会うであろう。

一個の文学作品に於て何が表現されるかをいうことは、文学そのものにとつても決して僅少な意味しかもたぬことではない。新しい内容は必ず作品の新しい形式を要求し、そして生産するからである。表現されるものがこれを表現する形式を制約するとすれば、マルクス主義文学は階級闘争というが如き政治的事実の表現を目差していることによつて、芸術性の最も特殊なる形式を生産しなければならぬに相違ない。ここでは宮廷の生活を描写したり、個人の私事を告白したりする場合は全く異なる新しい形式が要求されている。この意味に於て政治的なるものが文学そのものを制約するということは、殆ど疑いを容れないであらう。極めておおまかに云つても、歴史の各々の時代は詩、劇、小説などという意味での文学の諸形式の凡てのものを一様に平行的に発達させはしなかつた。詩についても、或る時には叙事詩が発達させられ、他の時には抒情詩の形式が発達した。^{*}形式が単なる形式でなく、つねに内容の形式であることは明らかである。形式は内容を活かす形式でなければならぬ。それは内容をして自己を語らしめるものであるべきである。形式は内容を発展せしめることによつて形式としても完成する。かくてマルクス主義文

学は文学そのものとして完成すればするほど、従つてその芸術的価値が大であればあるほど、自己の政治的内容をもつて愈々多く人に訴え、人を動かすこととなり、それ故にその政治的価値に於ても益々大となることが出来る。

* この点に関しては、若し用心して読むならば、G. Lukacs, *Die Theorie des Romans*. には参考となるべきものが含まれている。

かかる見方に対してはなお疑問が起るかも知れない。あらゆるものは芸術の形式に於て表現されるべきとき、磨きをかけられ、原始的な力はそこに於て馴らされてしまう。併るになまのままの粗野なるものが却つて、政治的見地に立てば多くの場合一層大なる価値を具えているのではなからうか。かくて文学的には価値の低いものが寧ろ政治的価値の高いということがあり得る。併しながらこのような疑いの起る場合、若しよく立入つて分析してみるならば、そこでは形式が内容のまさに要求するが如き形式でなく、内容に対して外面的なものであるか、若くは内容が形式の過重に圧迫されているのであるか、のいずれかであることが見出されるであろう。少なくとも内容と形式とはいつの時に於ても調和と均衡の関係に立つて存在するのではない。かくして一定の時代は一定の芸術形態をもっているのがつねである。ここに芸術形態といふのは形式と内容とのそ

それぞれ具体的なる綜合の様式である。——ヘーゲルは彼特有の意味に於ける内容と形式との關係からして芸術の世界史的時代を三つに区分した。その中心をなすものは「古典的芸術形態」であつて、そこでは外的形式と内容とが均整を保つてゐる。それに先立つところの「象徴的芸術形態」にあつては、形式的なものが内容的なものを支配してゐる。そして古典的芸術に次ぐ「浪漫的芸術形態」の時代に於ては内容が形式に対して過重となつてゐる。ヘーゲルの美学は抽象的な美学でなく、むしろ芸術史の哲学であつたのである。——ところで形式と内容との結合様式の關係に於て、今の時代の現實的なる芸術形態の特殊性は如何なるものであろうか。プロレット・クルトの文學論に云う、「或るひとつの文化の勃興期には内容が尊重され、開花期には内容と形式とが調和し、そして崩壞期には形式が過重される。」プロレタリア文學の成立期であるところの現在にあつては、当然文學の形式によりも内容に重きがおかれる。これが現實の芸術形態の特殊性である。それ故にマルクス主義文芸理論家は多くの場合形式主義者としてでなく却つて内容主義者として現れてゐる。今の時代の文學に於てこのように内容に重きがおかれるという必然性が存在するとするならば、このときまたこの關係に於て、政治的なるものが内容として芸術的なるものそのものよりも重んぜられるということは必然的であるであらう。

更になおこのことがある。即ち時代の芸術形態の特殊性に相応して芸術的価値が如何なるものであるかということも具体的に規定されるということである。普通に芸術的価値は「美」であるとされている。けれどもかくの如く見ることは内容と形式との調和に芸術的価値をおくところの古典主義の立場をとる者にとつてのみ自明のことなのである。既にヘーゲルは浪漫的芸術形態の時代にあつては、美というものに絶対的価値がもはや与えられないことなく、ひとはむしろ醜なるものにもまた芸術的に価値に充ちたものが含まれると見る、と云つてゐる。芸術的価値をもつて単純に美として規定し得ないことは現代人の意識に属している。かの「美学」と「芸術学」に関する従来の論争なるものも、ここにその根源があるとも見られ得よう。芸術的なるものは美なるもの、言い換えれば、内容と形式との調和したものに限られていないように思われる。我々はそれ以外に崇高とか、フモール【Humor、ユーモア】とかいう他の範疇を知つており、或いは更に悲劇的なるもの、生命、力などというものを芸術的価値として意識してゐる。ニーチェの言葉に倣えば、現代はアポロ的文化の理念でなく、却つてディオニソスの文化の理念をもつてゐるのである。政治的価値の芸術的価値に対する優位はこの方面からしても理解され得るであらう。併るにこのように我々の間に於て芸術的価値意識の変化が行われつつあるということは、根源的にはアントロ

ポロギーの変化によつて制約されている。美の立場は理性人間の人間学に相応しているように見える。このとき芸術的活動の、創作及び享受の基礎にひとはかの「普遍人間性」なるものをおく。併し理性人間の人間学が今日如何に非現実的になりつつあるかは、かくの如く普遍人間性を説く人も、これを単なる「要請」としてより以上に主張することを敢えてなし得ないということによつても知られよう。我々には却つて、今日こそ、カントに於けるとは違つた意味で、純粹理性批判を書き得る現実的な地盤が与えられているのである。

さてエンゲルスは云つている、「政治的、法律的、哲學的、宗教的、文學的、美術的等々の發展は、經濟的發展にその基礎をもつ。併しこれら凡てはまた相互にも、そして經濟的地盤にも反作用する。それは經濟的狀態が唯一の能動的な原因であつて、他の凡ては受動的な結果に過ぎないということではない。否、却つてそれは、終局に於てつねに自己を貫徹するところの經濟的必然性の基礎の上に立てる交互作用である。」このようにして芸術作品は、それが如何なる意識のもとに生産されたものであるにせよ、社会的經濟的基礎によつて制約されているのであり、しかもまたそれが欲すると欲せざるとに拘らず、それは多かれ少なかれ人間社会に向つて働きかける。かく働きかける關係に於て、作品は、その有する芸術的価値のほか、なお他の様々なる性格を担

うに到る。我々が或る作品を「善い」芸術または「悪い」芸術といい、若くは「反動的な」芸術というような場合に表現されるところの、道徳的なる、いな、実践的なるものがそれである。作品は我々の現実の生活のうちにあつては芸術的価値に於てよりも寧ろかくの如き性格に於て生きているのがつねである。^{*}いまかような性格を芸術の有する政治的価値と呼ぶならば、政治的価値は芸術のもつ単なる一側面に過ぎず、本来の芸術とは何等かかわりなきものとなさるべきであらうか。このような見方のうちに含まれている芸術至上主義的傾向を批判することは、ここはその場所でない。併し我々は、芸術の有する右の社会的機能こそまさしく、芸術そのものにとつてもその生命を決定する最も根本的な原因のひとつであるということを、指摘せずにはいられない。それは一定の芸術の成立、生長、死滅乃至は更生を規定するところの本質的なるものである。ひとつの作品は、それが有意味に社会的機能を営まなくなるに到るや否や、歴史の舞台から消え去つて、忘却の海の中に棄てられてしまう。それはもはや芸術的にも決して評価されなくなる。ひとり芸術のみが歴史的諸活動の聯関から超越して、純粹なる、永遠なる生を享受し得るといふことは許されていない。かくて社会的に評価されるということがそもそも或る作品の芸術的に評価されるに到る現実の地盤である。ひとりの人が或る作品を純粹にその芸術的価値に於て評価して

いるときにもなお、彼が意識せると否とに拘らず、既にその作品が謂わばその政治的価値に於て評価されているということが現実の前提としてそこに横たわっている。社会的機能は芸術の単なる一側面というのが如きものでなくして、その全生命にかかわることである。

* 拙稿「危機における理論的意識」(『史的觀念論の諸問題』二六九頁以下)(全集第二卷二四一頁以下)参照。
觀念形態の性格学とも呼ばるべきものはまたその系譜学と共に研究さるべき題目のひとつである。

最後に、政治的価値と芸術的価値との問題に関する他のひとつの論点に触れておこう。この場合作品の政治的価値は、特にそれがプロレタリア・イデオロギーをイデオロギーとして含むか否かということ、従つてまたこのイデオロギーの理論的把握の程度の強弱ということ、に於て測定されるということである。ところでこのとき、含まれたイデオロギーはイデオロギーとして、よし政治的価値をもつにしても、それは作品の芸術的価値とは無関係であり、或いは却つてこのものを破壊する方向にはたらくのではないか、という疑問が起り得る。そこで我々はイデオロギーが決して作品の芸術的価値の發揮を妨げるものでなく、寧ろそのために要求されるのであるということを示さなければならぬ。私は既に一定の時代に於てその芸術、科学、哲学などの間にシュテイルのアナロギーの存在することを述べておいた。併るにかくの如きアナロギーは、個人の意識

以前に行われるばかりでなく、また時として個人によつて意識的に行われることがある。この場合の典型的な例をば、我々はダンテとトマス、デカルトとラシーヌ、シラーとカント、ヘッベルとヘーゲルなどの間に於て認め得るであろう。しかも例えば、ダンテの神曲がトマスの宗教的哲學的世界觀に相應して構成されているからといつて、それが高き芸術的価値を担うために何等の障礙とはなつていないのである。寧ろ屢々イデオロギーは作品の雄大さ、崇高さ、深遠さなどの源となつて、その芸術的価値の高昇のために貢献している。プロレタリア文學にあつても、それがプロレタリア的イデオロギーを含むということが、その作品の芸術的価値にとつて寄与することの大なる場合の屢々存在するということは全く可能であろう。そればかりでない、我々は更に進んで、この文學にあつてはイデオロギーの含まれることが芸術そのものの見地からも要求されていると云うことが出来る。芸術制作は内容の造形である。内容が造形されるためには支配されねばならぬ。併るに一定の内容はそのもの自身の性質として素樸に單純に支配されることが出来る。却つてそのためには一定の理論的にされたイデオロギーが必要である。例えば、現代の美術に於て機械はそのひとつの最も特色ある要素となつてゐる。ところで機械は、それが芸術的に支配されるためには、先ずそれは科學的に支配されねばならぬであろう。同じように、現代社会

を芸術的に表現しようとする者にとつても、若し彼がこの社会の機構を経済学的、政治学的に把握しているのでなければ、それはまた芸術的に云つても十分に、完全に表現され得ないであろう。マルクス主義文学の主なる内容をなすところの階級闘争は、今日、それが芸術的に造形されるためには、それがマルクス主義的政治的イデオロギーをもつて把握されるということがつねに必要なとされているのである。若しそうしないならば、現在の階級闘争という内容は決して現実的に、具体的に把握されることが出来ず、従つてそれは芸術的にも生かされることが出来ないのである。このようにして我々はここでは政治的価値と芸術的価値とが何等二元的に対立しているのではないことを知り得る。

文学形態論

一

マルクス主義と文学のことが論ぜられるとき、マルクス主義に対してなされる最初の、そして最も一般的な非難は、マルクス主義が文学にその独立性乃至自存性を認めず、却つてこれを他のものに、就中政治に従属させるということである。併るにこのような非難の根柢に意識的または無意識的に横たわり、或いは頭に主張され或いは窃かに支持されているのは、言うまでもなく芸術のための芸術という思想である。それ故に我々は先ずこの芸術のための芸術という思想が如何なる種類のイデオロギーであるかを究明しなければならぬ。

いわゆる「芸術のための芸術」(L'art pour l'art)の主張をジンメルはかの自然科学の自律(Autonomie)の思想と比較している。^{*} 恰も機械論的自然科学がその自律性をば、自然の諸現象は自然的な仕方では把握されねばならぬというところに要求する如く、芸術のための芸術の理論は、それ自身専ら芸術の領域の内部に横たわつていない一切のものについて、芸術作品の本質及び価

値にとつてのあらゆる意味を拒否するところに成立する。芸術のための芸術という思想を、そのフランス的な起源に絡む特殊な意味に於て見ないで、その一般的な、哲学的な、そして今日広く用いられる意味に於て眺めるならば、それは明らかに芸術の自律の思想を言い表している。併るに単に自然科学といわず、芸術といわず、種々なる文化の領域のそれぞれの自律性を哲学的に表現し、基礎付けた人の名は、周知の通り、カントである。そこでまたジンメルが芸術のための芸術という理論を「美学的リゴリズム」として、カントの倫理学的リゴリズムに相応するものと見たのは、正しいであろう。蓋し道徳的価値を生全体の聯関から引き離し、それをば不純と見ゆる一切の諸動機、諸衝動との混合を遙かに超越せる純粹な高所に据えるというカントの思想は、まさにかの自律の思想にほかならない。ところでかくの如き自律の思想こそは、恰も今日プロレタリア芸術に対する乃至マルクス主義芸術理論に対する攻撃の武器として絶えず用いられているところのものである。今日種々に姿を変えて新興文学に対する排撃者として現れている芸術のための芸術の主張は、これをその哲学的本質に還元するならば、芸術の自律の思想に尽きると見られることが出来る。

* Vgl. G. Simmel, *L'art pour l'art* (*Zur Philosophie der Kunst*, S. 79 ff.).

芸術のための芸術なる語はまた時として「芸術至上主義」という語をもつて置き換えられている。けれどもこのように置き換えることは、用語上の不用意であり、少なくとも理論的には不正確であると云わねばならぬ。なるほどその歴史的な、起源的な意味に於ては、芸術のための芸術の理論は芸術至上主義の意味を含まないではなかつた。併しながらその場合に於てもそれは、どちらかと云えば、理論的に、芸術至上主義を明確な根拠に従つて主張したというよりも、生活態度の上に於ての、芸術至上主義であつた。理論上の芸術至上主義といへば、一切の文化価値を芸術的価値に従属せしめる立場であり、人間のあらゆる活動をもつて芸術に従属的な若くは内属的なものと見做すことであつて、それ以外のことを意味し得ないであろう。併るに芸術のための芸術の理論のもとには、一部分は既にプロチノスに於て、後にはシェリングの美的観念論 (aesthetischer Idealismus) に於て代表されたが如き、統一ある美的世界観が述べられているわけではない。美的世界観と芸術の自律の思想とは理論的には全く二つの事柄である。そして今日芸術のための芸術といふことが色々な形をとつて唱えられるとき、それは前者の意味に於てでなく、寧ろ後者の意味に於てであるのが普通である。今日マルクス主義芸術乃至芸術理論に対する対立者として自己を主張するいわゆる「芸術派」なるものは、芸術的価値を他の凡ての価値に対して最高の位置

に据えるところの、或いは人間の一切の活動のうちには芸術的なるものはたらきを認めるところの、統一ある世界観を説いているのでなく、却つて芸術を他の諸価値から純粹に分離し、その自律性を主張しているのである。いわゆる芸術派の人々は、政治もその最高の形式に於ては芸術であるとか、或いは政治もまた芸術に解消されねばならぬとかなどと云っているのではなくして、政治は要するに政治であり、芸術は要するに芸術である、と云つて、哲學的には、両者はそれぞれ固有なる、独立なる領域を形造り、それぞれ自己自身の法則に従うところの、自律的な領域である、と考へているのである。それにも拘らず、今日芸術のための芸術の思想は、生活態度の上では、――従つて芸術家の生活に於ける創作態度の上では、――少なくとも生活気分の上では、――従つて創作気分の上では、――芸術至上主義とならざるを得ないものの如くに見える。それだからまた今日の社会に於ては、芸術のための芸術ということはおのずから芸術至上主義の意味に受取られているのである。この自然的な必然性は一体何にもとづくのであろうか。我々はそこにブルジョワ社会の特殊性を見出し、ブルジョワ・イデオロギーの特殊性を認識せざるを得ないものように思う。

さてマルクスの『経済学批判』の序説は、ひとの知る如く、次の諸文章をもつて始まつている。

「スミスやリカルドオがそれをもつて始めるところの、かの個々の、孤立した獵師や漁夫は十八世紀の想像力なき空想に属する。それはロビンソン物語であつて、このものは決して、文化史家たちの想像するように、単に過度の洗煉に対する反動、誤解されたる自然生活への復帰を表現するものでない。かの本性上は独立なる諸主体をば契約によつて關係と結合とに持ち来すところのルソーの『社会契約論』がかかる自然主義に立脚しないのと同じく、それはこのような自然主義に立脚せるものではない。かかる自然主義は大小のロビンソン物語の仮象であり、単に美的仮象であるに過ぎぬ。それは寧ろ、十六世紀このかた準備をなし、そして十八世紀に於てその成熟への巨大なる歩みをなした『市民的社会』の先取である。自由競争のこの社会に於ては、個々の人間は、彼をそれ以前の歴史的時代では一定の、限られた人間集團の所属員たらしめている自然的紐帶、等々から引き離されたものとして現れる。スミスやリカルドオがなお全くその土台の上に立てる十八世紀の予言者たちにとっては、十八世紀のこの個人——一方では封建的社会形態の崩解の、他方では十六世紀以来新たに發展した諸生産力の、産物——は、その存在が一の過去のものであるところの理想として眼に映じている。一の歴史的结果としてでなく、却つて歴史の出発点として映じているのである。」この個人は自然的なものとして現れ且つ人間的な自然について

の彼等の觀念に相応した故に、それは一の歴史的に成立しつつある者としてでなく、却つて自然によつて措定された者として現れた。このような錯覚はいずれの新しい時代にとつても従来は固かなものであつた。貴族として、多くの点に於て十八世紀とは反対に、より多く歴史的地盤の上に立てるスチュアートは、このような馬鹿を避けた。我々が歴史を遠く溯れば溯るほど、個人は、従つてまた生産する個人は、より多く、非独立的な者として、一のより大なる全体に属せる者として現れる、最初はなお全く自然的な仕方であつた。家族のうちに於ける者として、また種族にまで拡大されたる家族のうちに於ける者として現れ、後には諸種族の対立及び融合から生じたる、その種々な形態に於ける共同組織のうちに於ける者として現れる。初めて十八世紀に於て、『市民的社會』に於て、社会的諸聯関の種々な形態は、個々の人間に対して、彼の私的諸目的のための単なる手段として、外的必然として、出現する。併しながらこの立場を、即ち孤立化された個人の立場を産出せる時代こそ、まさしく従来最も發展したる社会的（この立場からしては一般的）諸關係の時代である。人間は最も言葉通りの意味で *zoon politikon*（社会的動物）である、ただに社会的動物であるばかりでなく、また社會のうちに於てのみ自己を個別化し得るところの動物である。」

ひとはこれらの文章のうちに於てマルクスが、かの啓蒙時代のものとして有名な「自然人」の

觀念は、決して何等かの原始人を意味するものでなく、その本質に於てはブルジョワであるということを、いとも見事に指摘し、叙述しているのを見出すであらう。いわゆる自然人なるものは、ブルジョワ社会の中に於て、就中なかんづくその経済的諸關係の根本原理たる「自由競争」によつて、個別化された個人をその實質的な内容とするのである。そして恰もかくの如く現実の生活諸關係によつて規定されて生れた自然人のアントロポロギーが、かの啓蒙時代のあらゆるイデオロギーの根柢に横たわつていたと見られることが出来る。このことは、自然人の本性について互いに反対の見方をしたと云われるルソーとホッブスとにあつて、全く同じであつた。彼等は共に社会或いは国家をもつて後からのものと見做したのであつて、自然人のアントロポロギーの上に立つ限りかく考ふるのほかないであらう。ブルジョワ社会の最も一般的な特徴は人間の *Wurzlosigkeit* (根なきこと【根差す所なし】) ということである。従つてそこでは人間は現実に一の *Abstraktum* (抽象体) であるのである。かかる人間の状態を招致せるところのものはまさに自由競争である。

このようにして自然人のアントロポロギーを媒介として「自然的諸体系」と呼ばれる種々なるイデオロギーが成立した。いわゆる自然法、自然的宗教、自然的経済等々の諸体系がそれである。これらの場合自然的と云われるとき、それが決して單純に時間的歴史的に最初の状態を意味しな

かつたということは、それがつねに同時に規範的意味を含んでいたことによつて知られよう。例えば自然法的な見方に於て、その特色をなす有名な社会契約の概念は、ホッブスやロックにあつて、ルソーにあつてさえ、規範的な意味をもち、それ自身超歴史的な理性が人類の本質に合致せるものと思惟する政治的組織の普遍的な典型であり、現存制度を評価するための基準であると考へられた。成定法が人間の意志によつて成定されたものであるに反して、自然法は自然若くは理性から由来するまさに「自然的な」秩序として、一般に人間によつて作られたものでないが故に、絶対的な妥当性を有する規範である。次にまたかくの如き規範は、直接に自然、神若くは理性から発するものであるから、いわば論理学の法則と同じく、自明のものである。従つてそれを実現するために何等の強制も必要とされない*。ここに於てまた自然の概念と自由の概念とが一致せられる。啓蒙時代は自由のうち人間の自然権を見ている。例えば、ロックにとつては人間であることと自由であること——併しそれは実質的にはそれ自身ブルジョワ的な自由を、即ち自己の財産に対する妨げられることなき処分権を所有することを意味した——とは絶対的に同一であつた。

* これらの点については、ハンス・ケルゼン (Hans Kelsen) の自然法に関する諸論文を参照せよ。

ところで注意すべきことには、既にロックにあつてその普遍的な自由の理想は、「選ばれたる者」に神の国をば地上に於て支配者の意志に反しても、そして若し必要があれば、暴力をもつてしても、実現する権利を賦与するところのイギリスのピューリタニズムの要求の世俗化された形態であつたのである。ここに我々は、その基礎付けの仕方を異にするにせよ、自然法的な、合理主義的な世界観が新教的な宗教的な世界観とその内容上相応しているのを見出すことが出来る。マックス・ウェーバーその他の学者が詳細に述べている如く、一般にプロテスタンティズムの精神と資本主義との間には或る種の型式類似の關係が存在するのである。カントの哲学に於ける自由の本質がプロテスタント的なものであつたことは、多くの人々によつて指摘されたところである。我々は同時にまた他方に於て自由を本質とするカントの道徳法の概念が自然法的なものであつたとも云うことが出来る。ジンメルはその『カント講義』の中で語る、「その点に於て彼はまた、その全思惟が一方では自然科学的に、他方では自然法的に方向付けられていた彼の歴史的状况に属している。自然科学並びに法律に適當せる非人格的な厳格さが、最も高き程度に於てカントの精神を色取つている。」^{*}ところで実を云えば、かくの如き「非人格的な厳格さ」は實質的には「人と人との關係」が「物と物との關係」として現れ、社会に於ける各人が孤立化さ

れているところの商品生産社会を反映するものにほかならない。カントの謂う自由は自律以外の何物でもなく、自律とは、個人が自己以外の如何なる原理にも従うことなく、ただ自己の自己自身に与える法則に従うことを意味する。それだからカントにあつては、たとい個人は超個人的なものに関係させられ、人格は著しく内面的に把握されているとはいへ、自由は具体的に普遍的なもの、現実的に全体的なものとの必然的な関係に於て把握されず、寧ろ個人主義的色彩を帯びざるを得ないのである。ヘーゲルが自由をもつて普遍的意志と特殊の意志との統一であると考えたのに比較して見るがよい。ヘーゲルはカント的な自由を「悟性の自由」と呼び、なお抽象的であると見做した。社会学者コントは歴史のうちに「有機的」時代と「批判的」時代とを区別している。前者は個人が与えられたる全体たる社会に自己を有機的に結合している時代として、後者は個人が社会的環境に対して個別化されている時代として理解され得る。若しそうであるとすれば、カントの「批判的」倫理学はコント的な「批判的」時代のイデオロギーであるとも云われ得るであろう。カントの謂う自由な、即ち自律的な「人格」とは、その実質に於てブルジョワであり、しかも観念化されたブルジョワであつたとも見られることが出来よう。これが、カント自身の言葉を転用すれば、「世間的概念」(Weltbegriff)によつて解釈されたカント哲学の「学校的概念」

(Schulbegriff) の意味である。

* G. Simmel, Kant, Sechzehn Vorlesungen, S. 124. [Kant: Sechzehn Vorlesungen gehalten an der Berliner Universität]

二

さて人格の自律ということは理性の自律として、既にカントに於て、それと共に原理の自律、更には事象領域の自律ということが主張された。カントによれば、科学と道徳とは理論理性と実践理性との世界として、必然と自由というそれぞれ独立なる領域を形造る。そして『判断力批判』に於ては彼は美的理性のためにもこのような自律性を要求している。かくてカント哲学の最も重要な文化史的意義は、新カント学派によつて、それが人間文化の諸事象領域の独立性と自律性を確立したところにある、と解釈されるようになった。新カント学派はカントの事業のうちに哲学と経験科学とのそれぞれの自律性の主張を見ようとすればかりでなく、みずから進んで経験科学のうちに於ても自然科学と文化科学との各々の自律性を基礎付けようとする。かかる思想の影響のもとに次の如き事態が惹き起される。例えばひとりの社会学者があれば、彼は彼で自己の科学

たる社会学の他の諸科学、就中それと最も類似し、最も深く交渉する諸科学からの独立性と自律性を証明しようとする。彼はカントに倣つて、「如何にして社会学は可能であるか」と問う。彼はこの科学の可能性——その哲学的意味に於ては自律性——を証明すること、即ちかのいわゆる「認識論的」研究に彼の全力を尽して悔いることなく、恰も科学の目的が事象そのものの内面的な、必然的な諸聯関を解明することにあるのではないかの如くに振舞つて顧みない。ブルジョワ社会に於ては科学もまたかくの如き抽象性にまで到達した。これこの社会に於ては人間は根差なきものであるという事実の表現の一方面である。

併るにこのような各々の文化の領域の自律という思想はブルジョワ社会の成立以前には嘗て存在しなかつたのであり、また或る意味ではブルジョワ社会と共に終るべきものであろう。例えば、ギリシアの倫理学的思想は如何であつたか。ギリシアの思想家たちは善をもつて幸福であるとした。ところで彼等によれば、幸福は少なくともその最高の形態に於ては固有な意味に於ける実践的道徳的なものとかかわりなきものである。実践的な徳は単にひとつの第二次的な若くはより少なく完全な徳であるに過ぎぬ。最高の幸福は思惟の活動に、理論的活動に属する。プラトンやアリストテレスにとつて、道徳は理論から独立な、それ自身自律的なものでなく、却つて道徳はそ

の最高の段階に於て理論若くは観想に終るものとされたのである。中世にあつては諸々のイデオロギーの間に於て特に宗教が支配的な位置を占め、そこでは哲学もまた「神学の僕」であつた。哲学は神学に仕えることを決して屈辱と感じなかつたばかりでなく、却つてそれをもつて自己の品位とも光榮とも考えたのである。

併しながらブルジョワ社会以前に於て各々の文化の領域が自律的として思惟されなかつたといふことは、それがなお未発達であつたがためではなからうか。一見その通りである。特殊科学と哲学とがなお分化されていなかつたギリシア時代に、如何にしてそれら各自の自律性についての思想が生れ得たであろうか。その後哲学という母胎の中から次々に種々なる科学が生れて独立の存在にまで生長するに及んで初めて、両者の間の、そして特殊科学相互の間の自律性が唱えられるようになったのではなからうか。このことはもちろん否定することが出来ない。併しながら種々なるイデオロギーが分化する、ということとそれらの各々が自律的である、ということとは決して等しくないのである。イデオロギーの領域に於ける分化は根源的には人間の社会的実践の領域に於ける分化によつて規定されている。即ち実践的生活に於ける分業の発達の結果としてイデオロギーの生産に於ける分業が発達する。併るに分業なるものは社会的結合を条件として、またその基

礎の上に於てのみ、有機的に、従つて真に有意味に行われ得るものである。それだから分業が発達すればするだけ、その社会に於ける結合の方面もまた愈々力強く意識されるのでなければならぬ。ところが自由競争を原理とし、生産が無統制に行われている社会に於ては、一般に人と人との結合の關係が埋没してしまふように余儀なくされている。従つてそこではまた各々のイデオロギーの生産者が自己の職業を眞の職業と考え、これを絶対化するに到る。^{*}ここに於て例えば芸術家は芸術をもつて自律的であると考え、且つ自己の職業を絶対化して生活態度に於ける芸術至上主義者となるということが起るのである。理論の上に於ける芸術の自律の思想と生活態度の上に於ける芸術至上主義とが今日おのずから結び付いているのは、分業にもとづいて生産の行われる今日の社会が自由競争を原理とする社会であるためである。ヘーゲルの用語を借りれば、市民的社会の構成の原子論（Atomistik）が文化価値の原子論的思想の現実の土台である。いま若し生産が計画的に行われ、従つて個人と社会との結合が有機的になり、分業が現実的に全体のうちに於ける分化となるならば、このような原子論的な見方もなくなり、そのとき芸術家もその生活に於てばかりでなく、そのイデオロギーに於ても他の人間との最も有機的な結合を感じるに到るであろう。

* 拙訳、マルクス・エンゲルス『ドイツツェ・イデオロギー』（岩波文庫版）一三三—一三四頁参照【マルクスによる頁付け72頁以下のマルクスの覚書風の書き込みを指す】。なお分業が全社会過程に於て如何なる重要なはたらきをなすかについては、この著作の中で明晰に分析されている。

眞実を云えば、如何なる文化の領域と雖も自律的ではない。併るに、例えば、芸術の自律性が主張されるためには、既に自律的な芸術の存在が予想されねばならぬであろう。美的なもの自律について論じたフリードリヒ・クライスは云っている。^{*}「ところで美的領域にあつては一の理論的ならぬ現象が問題なのであり、且つ哲学はこのような現象を自己自身から『構成する』——それは固よりいづれの独断的形而上学にも固有なことであるが——ことを決して考え得ないのであるからして、美的自律性の問題の解決は、究極に於て証明し得ぬまたどこまでもそうであらざるを得ぬところのひとつの前提に結び付いている。この前提というのはまさに、全文化の歴史的経過に於ていつの時かまたどこかの処かで嘗て自律的な芸術の事実が現れ、その後からの理論的把握が美的自律性の哲学的問題を形造つていくことを意味する。」クライスは続けて、如何なる時代がこのような自律的な芸術を作り出したか、それは既にギリシアの芸術であつたか、それともそれはルネサンスの発見にかかるのであるか、を確実に示すことが不可能であるという

ことを認めている。彼はまた芸術の実現が寧ろつねに多かれ少なかれ芸術外の諸動機に依存せねばならぬということ認めざるを得ない。そこで彼は云う、「そのとき『自律的な芸術』はカントの意味に於けるイデア以外の他のものでなく、それは哲学的反省に対して、現実には決してそれ以外の諸契機から分離されることなく現れるところのものを、意識的な分離に於て概念的な明晰にもたらすという課題を与える。」クライスがかく語るとき、それは、新カント学派の認識論一般に於てのように、究極は理念を前提として理念を証明するという一の循環論証に陥っていることは争われないであろう。——ヴィンデルバントは批判的方法は循環論証をするが、ロツツェも云った如く避くべからざる循環論証は明らかにこれをなさねばならぬと率直に述べている。——併しながらかかる循環論証をもってしては事象そのものは少しも説明されないのに拘らず、ひとは何故にそれを敢てなそうとするのであるか。彼がブルジョワ・イデオログであるためである。彼がその中に生活せるブルジョワ的諸関係に相応して、彼はイデオロギーのかくまで形式的な自律性になお固執するように余儀なくされているのである。

* F. Kreis, *Die Autonomie des ästhetischen in der neueren Philosophie*, Tübingen 1922. S. 2ff.

よし現実の芸術から純粹に芸術的なものを抽象して、芸術の自律性を論ずるということが哲学

的には何等かの意味があるとしても、そのことは現実に作品を制作する芸術家自身の立場とはなり得ないであろう。なぜなら、あらゆる文化的活動に関してジンメルが「全体を通じての迂回」(Umweg über das Ganze)と云つたものが見出される。単に倫理的にのみ努力して知的に努力することなく、或いはまた全人格の律動に従つて力強く活動することなき者は、多分倫理的なもの高い程度に達しても、確かにその最高の程度には到り得ないであろう。単に聡明な人間の仕事は知的にもまた屢々一層広い基礎の上に立つてなされた仕事に劣つてゐる。芸術の範囲にも同様のことがある。単に技巧的な方面に関してさえ、単なる技巧家は、たといなお彼が完全であっても、その究極的な高さに達するものでなく、却つてそれが他の種類の、一層広い基礎をもつた能力によつて捉えられるとき初めて技巧的にも最高のものが生れるのである。歴史上の諸事実がこれを証明している。偉大なる芸術家はいわばつねに偉大なる芸術家以上のものであつた。彼等の全生活のエネルギーが、レムブランドに於ての如く、絶對的に芸術活動に集中されているように見える場合でさえ、なお彼等の芸術家以上のものであつたことが跡づけられるのである。併しながらジンメルが全体への迂回と云つたものは、ここでは一層現実に捉えられることが必要である。勝れた芸術家は、意識的にせよ無意識的にせよ、彼の時代の社会と最も親しい、最も生々

した聯関に立っているのである。このことによつて彼が個性であることをやめるのではない。却つてそのとき彼は初めて眞の個性であり得るのである。蓋し個性とはヘーゲルのいわゆる「自己内に反照した、そしてそれによつて普遍性にまで連れ戻された特殊性」、即ち *Einzelheit* である。個性は社会のうちに於てのみ個性である。

三

私は芸術のための芸術という理論を事象領域の自律性についての哲学との關係から説明した。このことは、それが一見したところ見えるように、偶然的な、外面的な、暴力的なことでは決してないのである。なぜなら一定の歴史的時代に於ける種々なるイデオロギーは相互に型式類似的 (sritanalog) 關係に立っている。それだから我々はまた芸術のための芸術という理論と機械論的、自然科学との間にも構造及び型式の上に於ける類似を發見し得るであらう。かくて美術史家ドゥヴォルシヤクの次の言葉は正当である。「近代の美術の歴史に於ける決定的な美術上の諸目標及び諸聯関は、多くの意味に於て、それがその妥当せる時代に美術理論上の諸説明によつて伴われた程度に應じて、明らかにされて現れる。これら美術理論上の諸説明は、よいとも多くの

形式的なもの若くは気俣に構成されたものを含んでいたとはいへ、しかも、後に始まる美術史的諸研究が最初から、美術上の諸問題の把握に於ける最も重要な諸変化の絶えざる知識に結び付くことが出来たという結果をもつていた。このことは、形式上の諸課題が一般的な精神的内容に多くの意味に於て完全に従属せざるを得ないところの中世にあつては、殆ど全く欠けているが、しかも、偉大なる神学者たちのこの内容に捧げられた諸著作によつて少なくとも一部分は補われることが出来るのである。^{*}ところで或る時代の芸術の研究に際して、この研究が最初からその時代の芸術理論に結び付き得るといふことは、単に多くの場合後者が前者についての反省であつたとか、或いは前者に後者がその指導原理を与えたとか、^{*}いう如き、意識的な関係が存するためばかりでなく、寧ろ根源的には、両者が恰も同時代のものとして共にその時代そのものの構造を無意識的に、しかも相互に型式類似的に反映しているがためである。それだからこそ、かくの如き根源的な聯関にもとづいて、一定の時代の神学或いは哲学の如きがそれと同時代の芸術の解明にあつて手引として役立ち得るのである。ヘーゲルもひとつの民族のうちに現れる一定の哲学の有する規定性は、その民族のあらゆる他の歴史的方面、即ち芸術、科学、宗教、憲法、等々を貫いている規定性と同じであると云つている。^{**}

* Max Dvořák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, S. 50.

** Vgl. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, WW. XIII, 68.

このようなイデオロギー相互の間の型式類似の關係は、単に無意識的にばかりでなく、また時としてその一の領域から他の領域への意識的な導入若くは適用によつても成立していることがある。マルクス主義の場合の如きもそれである。既にエンゲルスは自然科学の領域へ弁証法的唯物論の哲学が有効に適用せらるべきことを述べた。同じようにマルクス主義の文学は自己のうちへマルクス主義的政治的イデオロギーを目的意識的に導き入れようとしている。我々はまたマルクス主義の文学理論が自己のために弁証法的唯物論の哲学の方面から多くの光を持つて来ることを期待することが出来る。例えばいわゆる自然主義とプロレタリア・リアリズムとの區別はどうであろう。前者は事実の個々のものを全体との生ける統一に於て捉えないのに反して、後者はそれを普遍との具体的な綜合に於て見る。一方は事実を靜的に分析することに満足するのに対して、他方はこれを動的に掴み、次のものへの發展の契機として把握しようとする。即ち第一のものが機械的であれば、第二のものは弁証法的である。これら及びその他の兩者の區別はマルクス主義の哲学からの確に規定され得るのである。

我々は勿論、イデオロギー相互の間に型式類似の關係の存在することを主張することによつて、
各々のイデオロギーがそれ自身の独自の法則を有することを直ちに否定する者ではない。如何なる
マルクス主義者と雖も、科学が科学として芸術から分たれるところの、芸術が芸術として政治
とは異なるところの、独自の法則を含むことを否認しはしないであろう。我々の主張しようとする
るのは、科学の科学性乃至は芸術の芸術性を究明することと並んで、科学、芸術、その他のイデ
オロギーの間に一定の時代に於ける型式類似の關係として共通に、それら凡てを貫いて現れると
ころの普遍的なものを解明することが甚だ重要であるということである。併るにこのように或る
時代の凡てのイデオロギーの間に、いわば相互に反映し合つて、或る普遍的なものが現れるとい
うことは、種々なるイデオロギーの根柢に或る「第三のもの」が横たわり、このものによつて、
またこのものを通じて、それらの相互作用が可能にされているためでなければならぬ。この第三
のものはヘーゲルにあつては精神、時代精神或いは民族精神であると見做された。彼は云う*「政
治的歴史、国法、芸術、宗教の哲学に対する關係はそれ故に、それらのものが哲学の原因である
というが如き、或いは反対に、哲学がそれらのものの根源であるというが如き關係ではない。却
つてそれらのものは、寧ろ凡て一緒に一にして同一なる共同の根——時代の精神——をもつてい

る。「本質的な範疇は凡てのこれらの種々なる諸形成物の統一であつて、種々なる諸契機のうち自己を顕現し、造形するのは一個の精神にほかならないということである。」マルクスはこれに反してこのような「第三のもの」は一定の時代の経済的構造であると考えた。即ち、例えば、一定の時代に於ける哲学と芸術とは、両者が共にその時代の同じ経済的構造の反映である故に、一の類型的なものを示すのであり、またその同じ現実の土台の上に立っている故に、両者の間の現実的な相互作用も可能なのである。

* Hegel, *WW*, XIII, 69, 65.

ところで従来 of 歴史に於て種々なるイデオロギーは単に一様な、いわば平衡的な相互作用の關係に立っていたのではない。寧ろその間に於て一定のイデオロギーが支配的な、指導的な位置を占め、このものによつて優先的に動かされ、導かれつつ、且つその範圍内に於て相互作用の關係を取り結んだのである。かかる優先的なイデオロギーとして或る時は宗教が現れた。そして今は政治的イデオロギーがかかるものとして現れていると見られ得る。そこからしてマルクス主義に於ては芸術に対する政治のヘゲモニーということが唱えられる。併るにどのようなイデオロギーがかくの如く支配的な位置につくかということもまた、その時代の経済的諸關係によつて規定さ

れているのである。いま哲学、科学、宗教、政治、芸術等々の間の関係について言われたことは、更に芸術そのものの諸形態、即ち彫刻、音楽、絵画、文学等々の間の関係についても、進んでは文学そのものの諸形態、即ち叙事詩、抒情詩、劇、小説等々の間の関係についても語られ得るであろう。芸術のこれらの諸形態はそれぞれの時代に於て固より相互に作用し合う。併しながらそれのみではない。各々の歴史的時期に於てそれらのうちの一定のものが支配的な位置を占め、他のものを優^い先^い的に^き磨^まき、導^しま^ね、その向う所を示すのである。かくの如き優^い先^い的な芸術形態は、いわばその時代の経済的、生産的諸関係と最も親和なる形式をもち、それを最も直接的に且つ最も容易に反映し得るものであるであろう。

さてヘーゲルが彼の美学の中で取扱つたのは、建築、彫刻、絵画、音楽及び詩の五つである。これらの五つを内面的に秩序付けるために、彼はもと彼の活動の早期に於ては、その見地として、此れ或いは彼れの芸術が訴える人間の受容器官を選んだ。その当時彼は五つの芸術を三つの群に区分した。即ち、それは眼に訴えるか（建築、彫刻、絵画）、耳に訴えるか（音楽）若くは表象（想像）に訴えるかである。詩は表象の器官に訴える芸術である。後に至つてヘーゲルはかかる分類を抛棄した。それはもちろん間違つてはいないが、十分深くはなく、彼の思弁的方法の水準に達せぬ

ものである、と彼は考えた。ひとの知る通り、ヘーゲルは芸術の世界史的時代を象徴的、古典的及び浪漫的の三つとして哲学的に構成した。併るに今や彼にとつては、芸術のこれらの種々なる時代を生産するところの種々なる精神の段階は、また、芸術的活動を此れ或いは彼れの芸術へ特別に向け且つ駆り立てる力とはたらきをもつように見えた。象徴的な芸術精神は建築を、古典的な芸術精神は彫刻を特に選びとる、浪漫的な芸術精神は寧ろ自己を絵画のうちに表現することをお好む。併し特に音楽が浪漫的な精神の特性的な器官として作られているように見える。諸芸術のうちの第五のもの、即ち詩は芸術精神のあらゆる方向に、あらゆる方向の芸術的時代に等しく仕え得るものであるべきである。ヘーゲルのこのような試みが「芸術の体系化」という重要な問題にとつて甚だ意味深きものであることを我々は見逃し得ないであろう。固より我々はそれによつて、世界歴史のそれぞれの時期に於て単に唯一つの芸術種類のみが作られたというのでなく却つて種々なる芸術形態が育てられて来たのであるということを、忘れてはならない。併しながら我々は一定の時代に於て一定の芸術が特にその時代と最も密接に結び付き、時代を異にするに依つて芸術の諸形態のうち或いは此の或いは彼のものに特別にアクセントがおかれたということを認めねばならぬ。

ここに於てマルクス主義と文学なる問題は一層詳細には、文学は果たして現代に於て上に規定された意味で優先的な芸術形態であるかどうか、という問題として提出されることが出来るであろう。ところでこの問題は先ず決してシュペングラー的な意味に解されてはならぬ。シュペングラーは世界歴史のうちに各々独立の存在と運命とを有する多数の文化を見る、これらの文化のいずれもはそれぞれ、その母なる或る一地帯の胎内から生れ、成長し、老衰し、死滅するものであり、且つそれ自身の意欲、感情、それ自身の生活をもてるものである。即ちシュペングラーは文化をば植物の発生、成育、開花、凋落、枯死という過程とのアナロジーに於て観察する。いまかくの如き形態学的 (morphologisch) 歴史観を我々の場合に適用するならば、問題は、文学は既に過去の社会のうちに於てその全盛期を経過し、現在ではもはや凋落し、枯死しつつある芸術形態であるのではないか、ということになる。けれどもそれは我々の問題とは異なる。ヘーゲルに於ても精神の弁証法的発展は植物の形態学的過程とは別種なものとされた。弁証法的な唯物史観は形態学的な史観に対立すべきである。次に我々の問題はまた、文学は現代に於ては不適當な芸術形態であるのではないか、という問とも等しくあり得ない。いずれの芸術形態と雖も、どのような時代にとつても不適當なわけではない。就中言語による芸術は、ヘーゲルも云つた如く、

あらゆる時代に適合し得る特徴をすぐれてもつていると見られ得る。我々の問題は、正確に云えば、種々なる芸術形態の相互作用を認めつつも、しかもそれらの間にあつて文学は現在の社会の現実の構造を最も直接的に、最も容易に、また最も親和的に、逸早く反映し得る芸術的な形態として、他の諸芸術に優先的に、その向う所を示し得るものであるかどうか、ということである。現代に於て文学はかかる位置を占めるものであるのか。若しそうであるとすれば、それは文学のうちには於ても特に如何なるものであるか。小説か、それとも劇であるか。若しそうでないとすれば、それは文学以外の何であるのであろうか。映画であるか、それとも何か他のものであるのか。これはマルクス主義と文学との関係の問題に於て甚だ興味ある、併し甚だ困難なる問題でなければならぬ。

現代階級闘争の文学

【1933.1以下の文中の×傍点は伏せ字にされた文字を示す】

一 階級闘争の文学の一般的規定

「あらゆる従来の社会の歴史は階級闘争の歴史である。」これは一八四八年のかの『^x共^x産^x党^x宣^x言^x』の第一章の最初の有名な一句である。「自由人と奴隷、貴族と平民、領主と農奴、親方と職人、簡単に云えば、抑圧する者と抑圧された者とは互いにつねに対立をなし、間断なき、或る時は隠密の、或る時は公然たる闘争を行った、この闘争たるやいつでも全社会の一の革命的な変革に終結し、さもなれば闘争する階級のともどもの没落に終結した。歴史の以前の諸時代にあつては我々は殆どすべての場合において社会が種々なる諸身分に完全に編制されているのを、社会的諸地位が多様な階層をなしているのを見出す。古代ローマにおいては貴族、騎士、平民、奴隷がある、中世においては封建領主、藩士、親方、職人、農奴があり、そしてなおその上にこれらの諸階級の殆どすべてにおいて更にまた特殊な諸階層がある。封建社会の没落から生れ出た近代のブルジョワ社会は、階級諸対立をなくしはしなかつた。それはただ古いそれらの代りに新しい階級、抑

庄の新しい諸条件、闘争の新しい諸形態をおいたに過ぎない。ブルジョワジーの時代なる我々の時代は然しながら、それが階級諸対立を単純化したという点に特徴がある。全社会は次第次第に二つの大なる敵対的の陣営に、二つの大なる互いに直接に対立する階級に、即ちブルジョワジーとプロレタリアートとに分裂する。」ここに極めて明瞭に要約して表明された思想は云うまでもなくマルクス主義のひとつの重要な理論内容をなすところのものである。レーニンの如きも『マルクス主義の三つの源泉と三つの構成部分』について叙して、マルクス主義はドイツの哲学、イギリスの経済学、フランスの社会主義という三つのものの正當なる相続者であり、そしてそれは哲学的唯物論、剰余価値説及び階級闘争の理論の三つを根本的な内容として有すると述べている。階級闘争の理論はマルクスの天才によって洞見され、徹底せしめられたところの「世界歴史の教える結論」にほかならない。「諸階級の闘争があらゆる発展の基礎であり、その原動力である。」現代社会においても階級闘争がもちろんなくなつたわけではなく、却つてここでもこのものがその推進力である。然るに現代における階級闘争は先ず二つの特色をもつていると考えられる。第一、ここでは階級諸対立が以前の諸時代に比して著しく単純化されている。即ちここでは中間層もしくはいわゆる中間階級の没落乃至消滅によつて社会における階級構成は次第にブルジョワジ

ーとプロレタリアートとの二大陣営に単純化される傾向が甚しい。従つてまたそれだけ緩衝地帯がなくなされ、闘争は勢い尖鋭となり激烈とならざるを得ない。然しながら次に、現代の階級闘争はそれが人類の歴史における最後のものであるということによつて特徴付けられる。プロレタリアートは自己を解放することによつて全人類を解放し、全人類の解放はプロレタリアートの解放なくしてはあり得ない。そこにプロレタリアートの世界的使命がある。しかもかくの如き解放はただプロレタリアートのブルジョワジーに対する階級闘争を通じてのみ成就されることができ。プロレタリアートの独裁の時はやがて社会における一切の階級対立のなくなる時であらう。マルクスの言葉を用いれば、そのとき人類の「前史」は終つて、全く新しい時代が始まるのである。ところでマルクス主義によれば、階級社会における芸術はすべて階級的である。階級社会においては芸術も階級的産物としてそこに行われる階級闘争を必然的に反映する、というのがマルクス主義芸術学のひとつの根本命題である。これはマルクス主義の基礎理論たる唯物史観の芸術への適用にほかならない。エンゲルスは『反デューリンク論』の中で次のように書いている。「古い観念論的な歴史観は物質的利害に立脚する何等の階級闘争も、総じて何等の物質的利害も知らなかつた。生産ならびに一切の経済的諸関係は、この歴史観においてはただ、『文化史』の従属

的な要素として、附隨的に現れたに過ぎない。新たなる諸事實は従来の全歴史を新たに研究しなおすように強要した、そしてそうしてみると、あらゆる従来の歴史は階級闘争の歴史であったということ、これらの互いに闘争する社会の諸階級はいつでもその時代の生産諸関係及び交通諸関係の、一言で云えば経済的諸関係の産物であるということが、かくして、社会のその時々々の経済的構造は、あらゆる歴史的時代の法律的及び政治的制度の、ならびに宗教的、哲学的及びその他の表象様式の全上層建築が究極においてそれから説明さるべき現実的な土台を形作るということが、明らかにされた。これによつて、觀念論はその最後の逃げ場所たる歴史觀から追い出されて、唯物史觀が与えられ、これまでのように人間の存在を彼等の意識から説明する代りに、人間の意識を彼等の存在から説明すべき道が見出された。」文学はもちろん宗教乃至哲学などと同じように人間の意識、一定の仕方で組織された意識、即ちイデオロギー（觀念形態）である。従つてその性質は人間の存在から説明されねばならぬ。然るに「人間の本質はなんら個々の個人に内在するところの抽象体ではない。その現実においては人間の本質は社会的諸関係の総体である。」かくて文学は社会的に規定されており、そして従来の社会が階級社会である限り、それは階級的性質のものである。文学はいわゆる上層建築であつて、その下層建築たる社会の経済的構造によ

つて制約されている。土台と上部構造との関係についての唯物史観的見解は、周知の如く、「ロシヤ・マルクス主義の父」といわれるプレハーノフによつて、その『マルクス主義の根本問題』のなかで、次の如く分析的に定式化された。一、生産諸力の状態、二、この生産諸力によつて制約された経済的諸関係、三、与えられた経済的「土台」の上に建てられたる社会的・政治的・制度的、四、一部分は直接に経済によつて、一部分はそれの上に建てられたる凡ての社会的・政治的・制度的によつて規定されたところの社会人の心理、五、この心理を反映するところの種々様々のイデオロギイ。——プレハーノフは附け加えて、この定式は歴史的発展のすべての「形態」がそこにその場所を見出すに足りるほど広汎なものであること、それが種々なる社会的力の間に「交互作用」を認めるにとどまるような折衷主義とはまるで縁がないということ、またこの定式は一元論的なものであり、この二元論的定式は根本的に唯物論によつて浸透されているということを書いてゐる。このようにして唯物史観の立場においては、あらゆるイデオロギイの、従つて文学の現実の土台を形作るものはそれぞれの時代の生産力と生産関係、即ち経済的構造である。それではこのことと階級闘争の文学ということとの関係は如何なるものであろうか。上に引用したエンゲルスの文章からも明らかであるように、階級なるものは経済的諸関係の産物であつて、その成立は就中^{なかんずく}生

産手段を所有するかどうかということによって制約されているのである。階級闘争ということは特に政治的意味を含んでいる。そこで階級闘争の文学ということは文学が何よりも、政治的に規定されているということの意味している。然るに「政治は経済の集中的表現である」というのがマルクス主義のひとつの根本的な見解である。それだからまた一つの階級の他の階級に対する経済闘争は政治闘争において集中的に表現されるに至るであらうし、前者はまた後者にまで発展させられなければならない。かようにして経済的諸関係によつて制約されている文学は同時に政治的に規定されていることになるのである。

いまプロレタリアートのブルジョワジーに対する闘争の発展の段階に相応してプロレタリア文学の発展においても二つの段階を区別することができる。階級闘争は自然生長的のものから目的意識的のものへ発展する。そこで先ず自然生長的なプロレタリア文学がある。自然生長的なプロレタリア文学というのは、プロレタリアがブルジョワに対しておのずから感ずる個々の不平、憤懣、憎悪、忿怒などを、その感情の動くがままに、無批判的に、無組織的に投げ出し、発散し、吐露した文学である。初期の段階における闘争が意識的、計画的、組織的、批判的の準備になつた闘争でないのと同じように、自然生長的なプロレタリア文学も意識的、計画的、組織的、批判

的の準備になつたものではなく、むしろいわばその作家の個人的満足の文学であると云われよう。そこには断片的な、素材的な、個々のプロレタリア的な感覚や感情、そして或る時には認識が見出される。然しそこではそのような断片的な、素材的な、個々の感覚や感情や認識が構成されず、組織されないままに残されている。もしそこに構成され、組織されたように見えるものがあるとすれば、その構成、組織の力となつてゐるものは、却つてせいぜい古い芸術的イデオロギーであるに過ぎぬ。それ故に自然生長的なプロレタリア文学は、その内容の方面からすれば、漠然と反ブルジョワジーの文学であると云われる。その内容の殆どすべてはブルジョワジーに対する感情的反抗であつて、プロレタリアートの固有なる、積極的なる意識はいまだ何等具体化されてゐない。そればかりでなしに、この感情的反抗を裏付ける意識の中にはむしろプロレタリア的でない種々雑多な要素がおのずから含まれてゐる。例えば、そこにはブルジョワ的な人道主義的要素も混入していれば、或はまた自由主義的な意識も喰ひ込んでゐるといふ風である。そして自然生長的なプロレタリア文学は、その形式の方面から見れば、殆どブルジョワ文学の形式の踏襲であり、借用であると云われる。先ずその不平、憤懣、忿怒を発散し、吐露するということが切実逼迫した要求であつて、この要求をてつとり早く満すには有り合せの、出来合いの形式を借りて来ると

ということが普通であろう。これは自然なことであつて、その借り物の、出来合いの形式の不適切、不十分が感ぜられ、その内容に相応した形式が内容から必然に生み出されるに至るのは、ずっと後のことと云つてよい。然しながらこの場合注目に値する事實は、プロレタリア文学は最初かくの如くその形式を有り合せのものの中から借りて来た文学であるけれども、その中でもたいていの場合ブルジョワ・リアリズムの形式を取つて来たということであろう。自然生長的なプロレタリア文学が選り取つて来た形式は、実に、ロマンチズムの形式でもなければ、シンボリズムのそれでもなく、リアリズムのそれであつた。なぜならこの文学の当面の目的が現実の生活の中から湧き出て来る切実な不平、不満、憤怒、反抗、等々を表現するという極めてリアリスチックなものであつたからである。その内容の含むリアリスチックな力、リアリスチックな要求が必然的にリアリズムの形式を選び取らせた。文学の新しい形式を生み出すものはその内容の内的必然的な力であるが、如何なる古い形式を選び取つて来るかということを決定するものもまたその内容の内的必然的な力であるということが、ここに実証されて見出されるであろう。

プロレタリアートの階級闘争は自然生長的な段階から目的意識的な段階へ発展するし、また発展せしめられることが絶対に必要である。自然生長的な闘争は部分的で、無政府的で、発作的で、

従つてテロリズムに墮する傾向があり、或はまた大衆の自然生長性に追順し、屈服するときには、單なる經濟闘争をもつて唯一の必要なる闘争方法と考ふる誤謬に陥る危険がある。闘争は無意識的、無計画的、無批判的なものから目的意識的、計画的、組織的なものにまで高められ、發展せしめられなければならない。かくの如き闘争の目的意識性の重要さを明らかにした文献として見逃し得ないのは何よりもレーニンの『何を為すべきか』という論文であらう。そこにおいてレーニンは一方では発作的な、無政府的なテロリズムを批判すると共に、他方ではまた特に、大衆の自然生長性に服従するところの「經濟主義」と「經濟主義者」を鋭く批判している。労働運動の自然生長的な發展はそのブルジョワ・イデオロギーへの従属に帰着する、なぜなら自然生長的な労働運動は組合主義を意味し、そして組合主義は労働者のブルジョワジーへのイデオロギー的隷属を意味する。それ故に自然生長性に対して闘争し、労働運動をこのような自然生長的な渴望から轉換せしめることが必要な任務である。蓋し問題はひとえにブルジョワ・イデオロギーと社会主義イデオロギーとのいづれを選ぶかということである、そこには中間がない、人類は「第三の」イデオロギーを作り上げなかつた、階級の対立によつて分裂せる社会においては、階級の外部にもしくは超越してイデオロギーは存在することができぬ。だから社会主義イデオロギーのあらゆる

る縮小、それからのあらゆる逸脱はそのこと自身ブルジョワ・イデオロギーの強化を意味するのである。レーニンは「意識的要素」の重要性を力説して、「革命の理論なくして革命の運動はない。」と云う。かくてレーニンは経済闘争に対して目的意識的な政治闘争の意義を論じ、労働者の組織と共に革命的理論によつて武装されたる共産党の組織の必要を説いた。経済闘争はプロレタリア階級の目的を明確に意識した政治闘争と結合されねばならないのである。

階級闘争のこのような段階に相応して、自然生長的なプロレタリア文学に対して目的意識的なプロレタリア文学が生産されることとなる。目的意識的なプロレタリア文学とは、一言で云えば、プロレタリア・イデオロギーによつて滲潤され、浸透された文学のことである。目的意識的なプロレタリア文学においてもその地盤となるものは云うまでもなくプロレタリアの自然発生的な不平や憤懣や反抗である。然しこの種の文学においてはそれらの要素はもはや素材的に、断片的に、無意識的に、無組織的にそこに吐き出され、投げ出されることを許されていない。それらの要素は整理され、純化され、統一され、組織されねばならぬ。かような整理、純化、統一、組織にはたらくのはプロレタリア・イデオロギーである。或はそればかりでなく階級闘争が政治闘争に組織されるに依りて、プロレタリア自身の生活、感情、認識がそのものとして組織されたもの

となるのであつて、文学はそれらをかかゝるものとして表現しなければならぬ。次に、自然生長的なプロレタリア文学がいわば個々の作家の満足のためのものであるに反し、目的意識的なプロレタリア文学は集団的な、階級的なプロレタリア文学運動として生長する。かかる運動はプロレタリア文学のいわゆる文壇、即ち既成のブルジョワ文壇における存在獲得のための集団的運動と間違えられてはならぬ。プロレタリア文学運動の任務は、芸術上からすれば、集団的努力によつてプロレタリア文学そのものを文学として高めることにある。このことは云うまでもない。然しプロレタリア文学運動の使命は、政治的に、その集団的運動を通じて階級闘争におけるプロレタリアの力を拡大強化するにある。それは即ち階級闘争の一翼としてはたらし、政治的な階級闘争に仕える。かくの如き目的意識的なプロレタリア文学こそその固有なる意味における階級闘争の文学といわゆるべきものである。固よりかかる文学が生産されるに至るためには、その現実的な土台として、資本主義社会における経済的發展にもとづくプロレタリア階級の生長發展がなければならぬ。マルクスは『哲学の貧困』の中で次のように書いてゐる。「経済的諸条件は先づ一国の大衆をば労働者に変えた。資本の支配はこの大衆に共通の状態、共通の諸利害を作り出した。かようにしてこの大衆は資本に対しては既に一階級であるが、然しなお自己自身にとつて一階級

ではない。我々がそれについて若干述べた闘争においてこの大衆は結合され、それは自己自身にとつての階級に構成される。それが防衛する諸利害は階級の諸利害となる。然るに階級に対する階級の闘争は一の政治闘争である。」即ち階級は闘争を通じて「他に対しての階級」から「自己自身にとつての階級」にまで発展する。丁度このことに相応してプロレタリア文学もまた自然生長的な文学から目的意識的な文学にまで発展するであろう。いずれも階級闘争の文学であるけれども、殊に後者がそのように呼ばれてよいのである。

二 プロレタリア文学の可能と必然

プロレタリア文学、延いては一般にプロレタリア文化というものは可能であろうか。この問題は就中トロツキイの『文学と革命』において取り上げられ、論争された。トロツキイはその中で、「プロレタリア文化とプロレタリア芸術」に就いて次のように論じた。いずれの支配階級も自己自身の文化、従つてまた自己自身の芸術を創造する。歴史は東方及び古典的古代の奴隸制度時代の諸文化、ヨーロッパ中世の封建的文化、そして今日世界を支配しているブルジョワ文化を知っている。そこからしておのずから、プロレタリアートもまた自己自身の文化及び自己自身の芸術を創

造しなければならぬということが結論され得るように思われる。けれども問題は決してそれが一見そう見えるように単純ではない。奴隷所有者の支配した社会は幾世紀もの間存続した。封建制度もまた全く同様であった。ブルジョワ文化も、それが公然と嵐の如く現れた時期、即ちルネサンスの時期から数えてさえ、また既に五世紀の間存続しており、しかもその完全な開花はやつと十九世紀において、特にその後半期において到達された。支配階級を繞つての新しい文化の形成は、歴史の教えるように、多くの時を必要とし、そしてその完成はその階級の政治的没落に先行する時期において達せられるのである。「いつたいプロレタリアートにとって『プロレタリア的』文化の創造のための時期がだいいち足りるであろうか。奴隷所有者、封建君主、そしてブルジョワジーの支配とは異なつて、プロレタリアートはその独裁を単に短期間の過渡期と考える。我々が社会主義への過渡についてあまりに樂觀的な見解に陥るまいとすると、我々は社会革命の時期が、世界的規模において、幾月でなくて、幾年も幾十年も続くということを考える、——然し幾十年であつて、幾世紀、幾千年というのではない。プロレタリアートはこの期間において新しい文化を創造することができるであろうか。このような疑問は、社会革命の幾年が激烈な市民革命と階級闘争の幾年であつて、そこでは破壊が何等かの新しい建設活動よりも遙かに大なる場

所を占めるであろうということによつて、一層当然のものとなつて来る。いづれにしてもプロレタリアート自身の主要なるエネルギーは、権力の獲得、主要困難の軽減のための、そしてその後の闘争に於ける適用のための、その権力の維持と強化と利用とに向けられるであろう。然るにあらゆる計画的な文化的労作を甚だ狭い限界内に押し込めるこの革命的時期においてまさに、プロレタリアートはその階級的存在の最高の張力と最も完全な表現とに達する。そして反対に、新しい社会秩序が政治的及び革命的震動に対してより完全に保証さればされるだけ、文化上の新しい創造のための事情がより好都合になればなるだけ、それだけ多くプロレタリアートは社会主義的共同体のうちへ溶け込み、それだけ多くその特徴的な階級的特性から解放され、かくて次第次第にプロレタリアートであることをやめるであろう。他の言葉で云えば、革命の時期においては新しい文化の建設即ち最大の歴史的規模における建設について語ることが出来ない、然るに革命の鉄のかせがもはや必要でなくなるとき始まるところの、歴史における何物とも比較すべくもない文化的建設は、本来の階級の性質をもちやもたないであろう。そこからして次のような一般的な結論を引き出すことが出来よう、即ち、プロレタリア文化は存在していないばかりでなく、また存在しないであろう、そしてひとはそのことを悲しむべき何等の理由をも實際有しないであろう、

蓋しプロレタリアアートが政権を取るのはまさに永久に階級的文化を終滅せしめて人類的文化に道を開かんがためである。このことを我々は時として忘れ勝ちである。」更にトロツキイは云う、「第三階級のプロレタリアの上層は自己の文化的教育を封建社会の屋根の下で完了した、既にこの社会の胎内でそれは文化的見地においては旧い支配しつつある階級よりもより高い段階に達し、それが権力を獲得するよりも遙か以前に文化の推進力となつていた。一般的にはプロレタリアアートにとつて、特殊的にはロシアのプロレタリアアートにとつて、事情はまさに逆である。それはそれがブルジョワ文化の根本諸要素を我物とするに先立つて、先ず政権を奪取するように強要されている、それはブルジョワ社会をこの社会がそれにとつて文化への道を塞いでいるという理由でまさに革命的闘争によつて変革するように強要されている。」かくて要するに、「ブルジョワ文化及びブルジョワ芸術に対してプロレタリア文化及びプロレタリア芸術を考えることは根本的に間違つている。後者は一般に存在しないであろう、なぜならプロレタリアの独裁は過渡的なものであるから。プロレタリア革命の歴史的使命と道德的偉大は、それが階級無き、初めて真に人間的な文化のための礎石をおくところにあるのである。」

プロレタリア文化及びプロレタリア芸術の否定についての右のトロツキイの意見は多くのマル

クス主義者たちからの批判に出会った。彼の見解は一見甚だ明快である。然しそれはそれだけ機械的である。そしてトロツキイの見解の誤謬の主なる根源は、それがマルクス主義の根本的方法の要求するように事物を弁証法的に把握せず、機械論的な見方をしているところにあるのである。現実の歴史と同じように文化の歴史も弁証法的に發展する。然るにトロツキイは、先ず、ブルジョワ文化から社会主義文化へと一直線に、機械的に進行するもののように考える。然し事實は反対に、文化の發展は弁証法的に、言い換えれば、対立物の媒介を通じて行われる。それだからブルジョワ芸術は、その対立物たるプロレタリア芸術の媒介なくしては、真に人類的な芸術へ發展することができない。次に、トロツキイは政治と文化とを機械的に切り離して、政治闘争に対する文化闘争の意義を十分に認識していない。文化闘争は政治闘争のためにも必要であり、それ自身ひとつの政治闘争の意味をもっている。トロツキイがその書の中で、今我々に必要なのはプロレタリア芸術でなくて革命的芸術であると云つたとき、彼はルナチャルスキーも指摘したように自己矛盾に陥っている。というのは、必要なのは如何なる革命的芸術であるか。全人類的、超階級的のそれであろうか。否、それはプロレタリア芸術としてのそれではなければならぬ筈である。更に、トロツキイは種々なる国におけるプロレタリアートの發達の不均等を看過し、そこからし

て共産主義社会への到達がジグザグな道を通じて成就されるということを無視している。すべて
の国におけるプロレタリアートによる政権の獲得は同時に行われるのではない。或る国で
は既に政権を獲得しているが、他の国ではそうではない、等々のことがある。然るに彼はすべて
の国におけるプロレタリアートは同時に共産主義へ進んでゆくもののように考える。そのため
彼は、更にまた、その理論構成において社会の発展のテンポを誇張した。即ち彼は自己の構成の
中でプロレタリア政権の死滅の速度を誇張したのであつて、彼のプロレタリア文化否定論の誤謬
はかかる間違つた前提の上に立っているのである。彼はプロレタリア文化の形成と蓄積とが、そ
れの全人類的文化への解消の過程よりも急速に行われるとは考えないで、その解消がその形成と
蓄積との過程よりも急速に行われていると信じた。

いづれにしても実際の歴史の進行はプロレタリア文化及びプロレタリア芸術の可能と現実とを
実証しつつあるように思われる。そのために発展しつつある諸条件のうち就中次の如きものが注
目されねばならぬであらう。

第一、ソヴェート同盟の内部において社会主義的建設が進展し、そこでプロレタリアートを基
礎とする社会主義的文化が建設されつつある。最近そこでは社会主義経済の異常なる発達に伴い、

大衆の文化的水準の顯著なる向上を基礎として、あらゆる文化領域に亙つて革命が行われつつある。種々なる大衆的な文化形態が生長し、文学及び芸術の新たな発展が見出される。このようなことは単にソヴェート同盟にとつてのみ意味あることではなく、國際的な影響をもち、世界的な意味を含む現象でなければならぬ。それはソヴェート同盟外におけるプロレタリアートの文化的水準を絶えず高めつつある。この新しい事実を無視することは出来ぬ。

第二に、他方では資本主義的諸国において最近頻りに文化の危機、従つてまた芸術の危機が叫ばれるようになって来た。いわゆる「精神的危機」の問題は今日ひとつの重要なトピックとなっている。然るにそのような文化的危機は資本主義社会の行詰りを反映するものであり、かような危機においてこそ文化及び芸術が社会的に規定されているということを最もよく認識することが可能にされるのである。かくの如き文化的危機は人々にブルジョワ文化の制限と欠点とを知らしめ、彼等をして新たなプロレタリア文化への道をとることの必要を信ぜしめねばならぬ筈である。然るにこの時においてブルジョワジーは愈々積極的に反動的な文化政策をとり、またそうするように余儀なくなされている。ブルジョワジーの反動文化政策の積極化はブルジョワジーの強化を語るものではなく、却つてプロレタリアートの力が強くなり、ブルジョワジーの支配が動揺

せしめられつつあることを示すものである。その支配が安固であつた間はブルジョワジーも進歩的思想に対して自由主義的に、民主主義的に寛大な態度をもつて臨むことが出来た。然るに今や反動の波は高まり、自由主義、民主主義の最後の影も消え去ろうとしている。ここにおいてプロレタリアートはブルジョワジーの積極的な文化反動政策に対抗して、自己のイデオロギーを強化し確立する要求に愈々迫られて来るであろう。この必要がまた資本主義社会のうちにおけるプロレタリア文化の可能性を生んだのである。

第三に、右の如き事情を通じて文化的インテリゲンチヤのプロレタリアートの側への轉換の事實が生じている。ソヴェート同盟における新しい技術的、精神的文化の發展と並んで、資本主義諸国における文化的、精神的危機が見出される。科学は精神的反動によつてその科学性を失い、芸術は資本の支配と商品化によつてその芸術性を失い、技術はその適用の場所を失いつつある。そしてまたインテリゲンチヤは失業、生活の悪化等によつて絶えず嚇かされている。凡てこれらのことはその物質的生活の不安、その科学的、芸術的、技術的破産から自己を守ろうとするインテリゲンチヤの間に大なる動揺を喚び起し、その進歩的な、優秀な部分をプロレタリアートに近づけつつある。そしてこれがまたソヴェート文化の紹介、ブルジョワ文化との闘争によつて、資

本主義諸国内におけるプロレタリア文化の生長、建設を助長しつつある。

かくてプロレタリア文化及びプロレタリア芸術の形成は必要でもあり、可能でもあり、また現実化しつつあるのである。ところでこの場合特に次の二つの事柄が注意されねばならぬであらう。

一、新しい文化の建設されるためには、先ず労働者の生活意識の変化がなければならぬことは云うまでもない。然るにこのことは階級闘争の過程そのものを通じて行われ得ることである。『ドイッチェ・イデオロギー』の中に書かれている、「この共産主義的意識の大量の産出のためにもまた共産主義それ自体の貫徹のためにも、ただ実践的運動においてのみ、革命においてのみ起り得るところの人間の大量的な変化が必要である。それ故に革命は、支配階級が他の如何なる仕方によつても変革され得ないという理由から必要なばかりでなく、また変革する側の階級がただ革命においてのみ一切の古き汚物を払い退け、もつて社会の新たな建設に必要な能力を賦与されることが出来るが故に必要なのである。」【マルクスによる頁付け23頁の末尾からの引用】即ち革命は単に政權獲得の手段であるばかりでなく、またそれは、その運動においてプロレタリアの人間、その感覚、感情、意志等が変化させられ、ブルジョワ的慣習及び教育によつて感染された古き汚物なる伝統的な意識、イデオロギーから洗い浄められ、新しい芸術及び文化の基礎がその間に形

成されるという意味をもっているのである。革命運動は政治運動であると共に人間改造の作用を行う。そして人間改造は新文化の生長の根柢をなすものである。

二、然しながらプロレタリア文化と雖も忽然と生れて来るものではない。反対にそれは異常に困難なる任務を負わされている。例えばブハーリンは云う、「被搾取階級ならざるブルジョワジーは、既に封建制度の胎内にあつて、それが後に顛覆した階級よりも文化的に高くあり得た。反対に経済的に被搾取階級たるプロレタリアートは、資本主義の範囲内にあつて、それが顛覆すべき支配的ブルジョワジーよりも文化的に高くなり得ない。」このような一般的事情はブルジョワ革命とプロレタリア革命との性質の根本的相違にもとづいている。蓋しブルジョワジーは封建社会の胎内において少なくとも経済的には支配的な階級であることが出来たに反し、プロレタリアートは資本主義社会の胎内にある限り、政治的には固より経済的にも支配的な階級であることが出来ないからである。それだから時にはレーニンの次の如き勧告も必要だったのである、「我々は初めのうちは真実のブルジョワ文化で十分である。我々は初めのうちはブルジョワ前期的型の文化、即ち官僚文化或は農奴制文化等々の八重咲きなしにすませれば十分である。文化の問題において性急と奔放とは何よりも有害である。このことは我が若き作家及び共産党員がいつもよく

頭にたたき込んでおかねばならないことだ。」云うまでもなく、この言葉によつてレーニンが文化及び芸術の階級性乃至党派性を否定したとか、プロレタリア文化の可能性を否定したとかなどと考えるのは間違ひである。けれどもまたプロレタリアートと雖もその文化をすべて自分から始めて作ることが出来ないであろう。プロレタリア大衆のうち自然的に生長しつつある初歩的な文化を取り上げて、これを組織し発展させることが大切なのは、固よりである。然しまた我々の意識的努力は過去の文化的遺産の批判的摂取ということに向けられなければならない。人類のような文化も過去との関聯なしに突然現れて来るものでなく、もしも新しい文化が過去の一切の文化を単に否定し、破壊して進むものとすれば、人類はいつも文化の初歩的段階にとどまつていたであろう。プロレタリア文化も人類がその歴史において蓄積して来た文化のうち価値あるものを批判的に摂取し、発展させることを通じてのみ建設されることが出来る。レーニンは特にこの点を力説して云つてゐる。「人類社会によつて作り出されたすべてのものをマルクスは批判的に作り上げ、一つの点も注意することなしには残さなかつた。人類の思想によつて作られたすべてのものを彼は加工し、批判にかけ、労働者運動の上において確かめて、ブルジョワ的枠によつて制限され或はブルジョワ的偏見と結び付けられている人々がなし得なかつた結論を作り上げ

た。このことを我々は例えばプロレタリア文化について語るとき、頭に入れておかなければならない。人類の全発展によつて作り出された文化の正確な知識によつてのみ、その加工によつてのみプロレタリア文化を建設するというはつきりした理解なくして——この理解なくして、我々はこの課題を解決し得ない。プロレタリア文化は何処からともなく飛び出して来るものでなく、またプロレタリア文化の専門家と自称している人々の頭の中で作り上げられるものでもない。このようなことはすべて全くの愚論である。プロレタリア文化は人類が資本主義社会、地主社会、官僚社会の圧迫のもとに作り上げたところの知識の蓄積の合法的発展でなければならぬ。」プロレタリア文化は過去の文化の、特にブルジョワ文化の遺産の批判的摂取によつてのみ発展することができぬ。このことは文化のひとつとしての芸術についてももちろん完全に云われ得ることである。そうすることによつて初めてプロレタリア文化は単にブルジョワ文化に対立し、やがてこれに代る文化であるばかりでなく、ブルジョワ文化よりも一層高度の文化であることができる。歴史の弁証法的発展の道がこのことを指示している。プロレタリア文化はブルジョワ文化の機械的な否定によつてでなく、却つてその弁証法的な止揚によつて、言い換えれば、その否定と同時に肯定によつて成立すべきものである。今日高まり来たれる反動的な文化政策はブルジョ

ワジーをば自己自身の生産したる優秀な文化財を自己にとつてみずから放棄するという結果に導きつつある。このときこの文化財の相続者となるものはプロレタリアートである。マルクス主義は文化の伝統の絶対的な破壊を説くものではない。却つてマルクスの思想における天才的なものは、彼が社会革命をもつて文化の伝統のための必要なる条件であるとし、それなくしてはこの伝統は必然的に失われてゆかねばならぬということを教えたところにあると云われ得よう。人類は既に到達された生産力及び文化の水準を放棄することが出来ない。然しこのことの意味は、彼等がそのうちにおいてこの水準に到達したところの社会的關係の諸形態を放棄しないということではなく、まさにその反対である。既に到達された文化の水準を損失しないためにこそ、人類は歴史的発展の一定の時代において社会的關係の一切の形態を決定的に変化すべく余儀なくされていると考えられるのである。

三 日本プロレタリア文学運動の発端

一九二〇年（大正九年）は日本社会経済史にとつて注目すべき年であった。その年の四月、世界大戦以来未曾有の好景氣を恵まれて来た我が国資本主義は、果然大恐慌の襲うところとなつた。

我が国最初の大衆的メーデーが行われたのもこの年であり、また我が国社会主義運動史上記憶させるべき「日本社会主義同盟」が成立したのもこの年のことであつた。一九一四年から一八年へかけての世界大戦を契機とする日本資本主義の異常なる発達、然し同時に他方において日本プロレタリアートの急激なる生長を意味した。そして戦後世界的に高まつたプロレタリアートの革命的運動の波の中において、日本にあつても、一九一八年八月の米騒動を初めとして、一九年八月には東京市の各新聞社印刷職工の総罷業、同年九月には神戸川崎造船所の怠業、二〇年二月には軍隊の出動を見た八幡製鉄所の総罷業、同年四月には東京市電の総罷業、等の如く、各地に大衆行動が行われた。かような情勢において一九二〇年十二月、荒畑勝三（寒村）、麻生久、赤松克麿、加藤勘十、大杉栄、堺利彦、島中雄三、高島素之、山川均、山崎今朝弥、その他の人々の発起によつて日本社会主義同盟が結成されるに至つた。同盟の成立は一群の文学者にも強い影響を与え、江口渙、秋田雨雀、藤森成吉、小牧近江、佐々木孝丸、前田河広一郎、平林初之輔、小川未明、加藤一夫、等、この同盟に参加した人も少なくはなかつた。

これに前後して、日本におけるプロレタリア文学の生長には見るべきものがあつた。一九一七年から二〇年へかけていわゆる「民衆芸術」の名のもとに起つた運動は既に自然生長的なプロレ

タリア文学の要素を含んでいた。それはもちろん思想的にはなお渾沌としており、アナキストもあればマルキシストもあり、人道主義者もあるという有様であった。そこには既成文壇からの転向者もあれば、然しまた進歩的な労働者出身の文士もあるという風であった。やがて次第に、「労働者文学」、「社会主義文芸」ということが唱えられるようになった。労働者出身の作家には宮地嘉六、宮島資夫、新井紀一、内藤辰雄、細井和喜蔵、その他がある。宮島資夫の『坑夫』、宮地嘉六の『放浪者富蔵』、内藤辰雄の『馬を洗う』等が現れたのは一九一八・九年の事であり、前田河広一郎の『三等船客』、新井紀一の『怒れる高村軍曹』、そして秋田雨雀の『国境の夜』などが発表されたのは一九二〇・二一年のことであった。また一九二〇年には川崎造船所の労働者によって「日本労働劇団」が組織され、翌二一年には当時アナキスト系の「純労働組合」に属していた平沢計七によって「労働劇団」が作られた。然しながら全体的に見て、この時期のプロレタリア文学はなお自然生長的な段階を越えることができなかった、と云われ得るであろう。

日本におけるプロレタリア文学運動がやや纏った形態をとって現れたのは、一九二一年（大正十年）に結成された『種時く人』のグループの運動であると見られている。この運動の歴史的意義は、先ず、自然発生的に、個々に分散して出現して来た当時のプロレタリア的な文学現象

に、一応の理論的基礎を与え、それをともかくも階級的見地に立つ一つの運動の方向に導き、組織したということにある。これと関聯して『種蒔く人』の歴史的功績は、次に、種々なる弾圧にも拘らず、飽くまでその運動を継続して行くことによつて、既成のブルジョワ文学に対して脅威を与えつつ、プロレタリア文学独自の存在権をひとまず樹立するに至つたといふところに見出されるであらう。雑誌『種蒔く人』の創刊はその年の十月であつた。その同人は、小牧近江、金子洋文、今野賢三、佐々木孝丸、村松正俊、柳瀬正夢、等、その時分の進歩的青年インテリゲンチヤであつた。なかにも小牧近江はフランス滞在中、世界的名声を有する作家アンリ・バルビュスの「クラルテ」の運動に影響され、そのことがこの雑誌の発刊にあづかつて力があつた。「クラルテ」の運動は一般的にはプロレタリア運動の、部分的にはソヴェート同盟の道徳的支持をなすこと及び西欧の進歩的インテリゲンチヤを國際的に組織することを目的とするものと云えるであらうが、『種蒔く人』も当初はそのようなインタナショナルイズムの日本における宣伝を任務としたように見える。その執筆家として秋田雨雀、有島武郎、馬場孤蝶、バルビュス、カーペンター、江口渙、藤井真澄、藤森成吉、アナトール・フランス、長谷川如是閑、平林初之輔、石川三四郎、神近市子、宮島資夫、小川未明、山川菊栄、吉江喬松、等の名が挙げられたところからも知られ

る如く、『種蒔く人』は、進歩的な、然し種々なる傾向に属する思想家、文芸家をその周囲に引き寄せることによつて、かなり広汎な意味での反資本主義的思想及び文芸の共同戦線の機関であるということをも、その初めの企図とした。然しそれが次第に、この時期の、いわゆる「労働者文学」、「社会主義文芸」の著しい勃興と結び付くことによつて、その任務を特にプロレタリア文学運動のための中心機関となることに見出して行つたのは、この雑誌の同人の種類から見て自然なことであつたであらう。『種蒔く人』はその後、同人に平林初之輔、青野季吉、前田河広一郎、中西伊之助、佐野袈裟美、武藤直治、山田清三郎等の社会主義的な作家及び批評家を加えて行き、プロレタリア文学運動の日本における最初の、そして唯一の指導的、組織的機関たるの意味を有するようになった。

『種蒔く人』における殆ど唯一の理論家として記憶さるべきは平林初之輔である。実際、我が国初期プロレタリア文学運動は、理論的には主として彼によつて指導されたと云つてもよい。その頃の平林の論調を回顧しよう。平林は何よりも芸術の歴史性、その階級性を論じた。曰く、「明治文学、革命的ブルジョワ文学のチャンピオンであつた坪内逍遙の『小説神髓』には文学が勧善懲悪から独立すべきことが強調してある。この場合勧善懲悪は絶対的意味をもっているものでは

ない、善は封建制度の善であり、悪は封建制度の悪である。そこで封建制度が亡びてしまえばこの種の勒善懲悪はもう意味をなさぬ。『小説神髓』は文学における封建制度の残滓に死刑の宣告を与え、ブルジョワ自由主義をこれに代えたものであった。「如何に芸術の永遠を信ずるものも徳川時代の文学と明治時代の文学とに変化がなかつたと主張する勇氣はないであろう。此の変化は何によって生じたか？唯物史観はそれは物質的变化によって生じたのであると解釈する。社会の生産関係の変化に基づくものだと解釈する。」——「第四階級の芸術は」、と彼はまた他の箇所云っている、「今日の社会から必然に決定される。今日の支配階級が被支配階級をもつていふという事実から必然に被支配階級、反抗階級の思想的武器として生れるのだ」「階級の対立という事実が必然に文学の対立を来すのである。」更に平林はプロレタリア文学運動がプロレタリア運動の一翼でなければならぬと説いた。「明治以来の文芸運動は流派（スクール）と流派との間の運動であった。それは単に個々人の性質、趣味によって相集る群（グループ）と群との争であつた」、然るに「最近に起らんとしている階級芸術の運動は、少なくともその本質に於ては階級闘争の一現象、階級闘争の局部戦、階級戦線の一部面に於ける争闘でなければならぬ。従つてこれは単なる文学運動、紙上の運動として解決の見込みがない。」と書いた。かような理論はも

ちろん今日においてこそ、マルクス主義芸術家にとってイロハとなつてしまつてゐるが、その当時ににおいては日本のプロレタリア文学運動にとつてまことに貴重な指導理論として役立つたのである。

ところでその運動の実際は如何であつたであろうか。『種蒔く人』において運動として現れたプロレタリア文学は、進歩的インテリゲンチヤ、読書階級の歡迎支持を受けて既成文壇の中に一勢力を築き、一般の商業雑誌、出版市場においてその華やかな存在権を獲得した。例えば前田河広一郎の『三等船客』や『マドロスの群』、中西伊之助の『楮土あかつちに芽ぐむもの』などは最も注目された作品である。然しながらかように華々しく進出したプロレタリア文学運動は、無産階級運動の一翼としてはたらかねばならぬと称しながらも、その実際においては、他の階級と殆ど有機的な聯関を有せず、文学運動それ自体として進行するという有様であつた。蓋し短時間における出版市場及び知識的な読書階級の中への目覚ましい進出が、却つて、いつのまにか単にブルジョワ文学とのいわゆる文壇における競争に引摺られることになり、プロレタリア文学をしてその本来の目標であるべき労働者農民との接近結合を怠らせるという結果を招いたということもあつたであろう。更にその作品について見るも、殆ど凡てが、『種蒔く人』の運動以前に現れて

いた自然生長的なプロレタリア文学、即ち当時のいわゆる「労働者文学」「社会主義文芸」に比して、イデオロギー的には多くの発展を示していない。作品の大部分は労働者の生活について書かれてあつたにしても、悲惨を単なる悲惨として訴える以上多くを出でず、ただ漠然と資本主義社会に対する原始的な反逆精神、反抗意識を現すのみで明確な階級の見地を欠き、また思想をもつたインテリゲンチヤ出身の作家の場合にも、その作品はあまりにインテリゲンチヤ的で、積極的なプロレタリア的階級の見方に乏しかった。

さて一九二三年九月一日の関東大震災を機会として、日本には露骨な反動政策が行われるようになり、プロレタリアートの戦線は全線に互つて弾圧されたが、文学運動の分野の中心的勢力をなしていた『種蒔く人』も廃刊されるのやむなきに至つた。そしてプロレタリア文学の支持者、同情者となつて来た雑誌『解放』、『新興文学』、『文学世界』なども共に倒れた。かようにして進出を始めた日本のプロレタリア文学はここに一頓挫を来たさざるを得ぬこととなつた。プロレタリア文学の勃興をもつて一時の流行的現象に過ぎないように云つた人々は自己の先見の明を誇つてよいかのように見えた。然しながら社会の現実の情勢はもはや十分に発展していた。大震災の翌年、即ち一九二四年六月にはもとの『種蒔く人』の同人たちによつて新たに雑誌『文芸戦線』

がプロレタリア文学運動を盛り返すべき任務を負うて発刊された。けれどもそれにも拘らず、この『文芸戦線』は最初、全体的に云つて、プロレタリア文学運動の再建を期するためには、あまりに低調、あまりに消極的であつた。それは当時の一般的な反動の空気に影響されたものとも見られ得るであろう。反動期にはなるべく穏かに、という編輯方針をとつたこの雑誌は、とはいへ、八ヶ月続いてやがて一時休刊することを余儀なくされた。然し同人たちの努力によつてそれは、その後五ヶ月目の一九二五年六月には復活再刊されることができた。第一次の『文芸戦線』が、震災を機としてその市場を失つた一群のプロレタリア文芸家たちの市場開拓のための同人雑誌の感あるを免れなかつたとすれば、復活後の『文芸戦線』は、広く誌面を開放してあらゆる方面のプロレタリア的な作家及び批評家の寄稿を求め、このことがプロレタリア文芸家のより広汎な大同団結への道を開くこととなつたのである。

『種蒔く人』の誕生以来、日本のプロレタリア文学は一応その理論的基礎を示されはしたが、その創作活動においてはたいい依然として自然生長的な段階にとどまつていたことは、前に述べた通りである。然るにこのことは、一面から見れば、理論そのものがなお抽象的、形式的、一般的であつたがためであるとも見られ得るであろう。マーツァはマルクス主義芸術学の成立の過

程、を次のような二つの段階に区分している。芸術の唯物論的解釈を前面に押し出し芸術学の最も一般的な真理を証明することを主として、芸術的過程における弁証法の諸問題にあまり注意を向けなかつた時期——プレハーノフよりフリーチエに至る時期——芸術学におけるマルクス主義のための闘争の第一期。芸術に関する科学そのものの発展と現実における芸術的実践の役割の変化に關聯して、芸術におけるマルクス主義的方法論を芸術の俗学的解釈に対するマルクス・レーニンの方法の線に沿うての批判を通じて深化することが必要となつた現在——第二期。即ちマーツアの云うところでは、現在の芸術学は初步的な社会学的の段階（芸術への史的唯物論の適用）から弁証法的唯物論の上に立つての芸術過程の諸問題と諸原則とのもつと具体的な研究への道を進まねばならない。この道における闘争は既に芸術についてのマルクス主義的科学建設の一定の段階である。なぜならそれはこの科学の積極的成果の一定の存在を前提としているからである。しかもこの道には理論的活動においても極めて多く解決されねばならぬ問題が横たわっている。ところで、日本にあつても、プロレタリア文学の理論的方面における活動は、その初步的な社会学的な段階、言い換えれば、唯物史觀の芸術への一般的適用ということから、次第に芸術過程そのものの唯物弁証法による具体的究明ということに進んで行つた。然しこのことは徐々に、且つ甚

だ紆余曲折した道を辿つて行われたのである。

この時代の『文芸戦線』において注目すべき理論的活動をなしたのは青野季吉であろう。彼は先ずその『調べた芸術』の理論において、いまだ抽象的、形式的であることを免れなかつたにしても、とにかく作品の制作上のひとつの問題を取り上げた。青野はその論文の中で書いている。「なんと言つたつて、これまでの日本の小説は、作者の生活のうちに意識的乃至は、その大部分無意識に得られたところの、印象のつづり合わせである。」「そこで私はそういう風に、印象をつづり合わせたような観方、それから来る思想で満足しないで、現実を意力的に、尋求的に『調べて』行く行き方、それから来た思想なりがいまの文芸を救う一つの大きな道ではないかと思う。」「少し云い方はをかしいが、これを一言でいうと『調べた』芸術が欲しいのである。『調べる』という中には、いろんな行き方がある。科学的な調査という方法も、もちろん、その中に含まれる。」また青野は『文芸批判の一発展型』という論文の中で、従来支配的であつた内在批評に対していわゆる外在批評の優越を述べた。彼が外在批評と云つたのは、「与えられた芸術作品を、一個の社会現象として、与えられた芸術家を一個の社会的存在として、その現象、その存在の社会的意義を決定する批評」のことである。更に青野はその時分『自然生長と目的意識』の問題を論じて

云う。「プロレタリア階級は自然に生長する。それが自然に生長すると共に、表現欲も自然に生長する。その具体的の現れがプロレタリア文学である。プロレタリアの立場に立つたインテリゲンチヤが出る。詩をつくる労働者が出る。戯曲が工場のなかから生産される。小説が農民の手でかかれる。いずれも自然に生長して来る。目的意識とは何であるか。プロレタリアの生活を描き、プロレタリアが表現をもとめることは、それだけでは個人的な満足であつて、プロレタリア階級的な行為ではない。プロレタリア階級の闘争目的を自覚して始めて、それは階級のための芸術となるのである。そしてここに始めて、プロレタリア文学運動が起るのであり起つたのである。プロレタリア文学運動は、それであるから、自然発生的なプロレタリアの文学に対して、目的意識を植えつける運動であり、それによつて、プロレタリア階級の全階級の運動へ参加する運動である。プロレタリア文学運動には、確かに自然生長を促すという、一つの職能がある。がこの職能は、目的意識への引上げという職能から見ると、寧ろ第二義的のものである。我々はつねに第一義の職能を見つめて進まねばならない。」この青野季吉の目的意識論は一九二六年九月『文芸戦線』に現れ、我が国におけるプロレタリア文学運動に大なる刺戟を与え、その転換の劃期的に重要な契機となつたものである。

『文芸戦線』の発行された頃、ブルジョワ文壇において現れ、その寵児となつたのは、いわゆる新感覚派の文学である。この運動の中心的機関は一九二四年十月に創刊された『文芸時代』であり、石浜金作、川端康成、片岡鉄兵、横光利一、中河与一、今東光、酒井真人、佐々木味津三、岸田国士、十一谷義三郎、菅忠雄、諏訪三郎、等々、当時の新進作家の主なる人々を殆ど網羅していた。新感覚派はいわゆる新時代の尖端的な文学をもつて任じた。これに対してプロレタリア文学の側からしては、新感覚派の文学は要するに末期的な小ブルジョワ芸術にほかならないという批評が下された。例えば、林房雄はその批評のためにポグダーノフの次のような理論を持ち出した。「芸術においては、最も新らしきもの必ずしも、最も完全なるものとは云えない。或る階級が歴史の過程において、その進歩的役割を完了して、頹廢の方向に向い始めると、その階級の芸術の内容は不可避免的に頹廢的となり、形式もこれに伴う。階級の頹廢は、その階級が寄生的となつた際に起る。寄生は飽満を生み、生活感覚はダルになる。生活は空虚となる、その合理性即ち社会的意義を失う。この空虚を満すために、死に行く階級の成員は新しき享樂と珍奇な情感をもとめる。芸術はこれらの欲求を組織する。即ち一方においては、涸れゆく情欲を刺戟しつつ極度のデカダンの腐敗に陥り、一方においては、美的感覚を洗煉してその形式を複雑化し、雑多

な小細工を以てこれを粉飾する。すべてこれらのことは、歴史の上に、それぞれの文化——東洋の古代的封建的文化の頽廢期において、一度ならず現れたことである。同一の現象が、最近のブルジョワ的文化の頽廢期においても見られる。芸術における新しき潮流の大部分は、この末期的頽廢の中から咲き出でた毒の花である。新興階級の芸術上の技巧は、かかる頽廢せる芸術から学んではならない。我々が学ばなければならないものは、各階級の勃興期及び最盛期に出た偉大なる芸術家——革命的ロマンティスト及び各時代のクラシックである。『最も新しいもの』から若し学ぶべき真があつたら、それはその形式の巧妙さであろう。だが、その際にも呉々も注意すべきは、その形式の中にひそむ頽廢の触手に毒されないことである。勿論新しき内容は必然に新しき形式を創出するであろう。だが、それには先ず、過去の最良のものから出発しなければならぬ。』そして林によつて代表された意見によれば、新感覺派は「心臓肥満と血脈硬化とになやむブルジョワジーが文壇という売笑婦に生ませた奇型の双生児に過ぎぬ」ものであり、その派の作品の中に美を見出し、芸術的高揚を感じ得る者は、「彼自身が先ず、腐肉の中の蛆虫であり、没落する世紀の道化師であり、自慰の快感に我々を忘れる逃避者」でなければならぬ。なおここに指摘されておいてよいことは、右に挙げられた文章のなかで、ボクダーノフは、プロレタリア文

学は一般に過去の偉大なる文学から学ばなければならぬけれども、それが学ぶべきは特に、上昇期における階級の文学であるということ、そして没落期にはいつたブルジョワジーの文学からもし何等か学ぶべきものがあるとするれば、それは形式であるということ、を述べている。このことは一般的原則としてはマルクス主義者によつて認められているところである。そこでプロレタリア文学は、時として、同時期の精巧なる形式を具えたブルジョワ文学に対して闘争せねばならぬ關係上、相手の文学を形式主義の文学として特徴付け、自己自身はこれに反し内容主義の文学であるかのように見るといふことが起つた。そこからして後に至つて文学における形式主義と内容主義、延いては文学における形式と内容の問題についての論議が次第に盛んに行われるようになったのである。新感覺派とプロレタリア文学との対立及び闘争は、その後において、いわゆる新興芸術派とプロレタリア文学との対立及び闘争として繼續發展させられた。

復活後の『文芸戦線』において紹介され、見出された主なる作家には葉山嘉樹、黒島伝治、里村欣三、小堀甚二等の労働者乃至農民出身の人々、及び林房雄、久板栄二郎などのインテリゲンチヤ出身の人々がある。葉山の『淫売婦』、『セメント樽の中の手紙』、黒島の『豚群』、林の『林檎』、里村の『苦力頭の表情』、小堀の『転轍手』、久板の『犠牲者』などの作品は、発表当時問題にな

つたものである。これらの作品を通じて認められることは、我が国のプロレタリア文学は、一方ではもちろんその技術乃至技巧の方面において或る進歩を示しつつあつたが、しかし他方では特にその題材の方面において、この時期に初めて不完全ながらも、既に組織された或は組織されつつある労働者と彼等の闘争とを取上げることが試みられ、努められるに至つた。右に挙げた諸作品のほかに、葉山嘉樹の長篇『海に生くる人々』、細井和喜蔵の長篇『女工哀史』、江馬修の『追放』、藤森成吉の『磔茂左衛門』などの力作、大作が発表され、また山田清三郎の短篇集『幽霊読者』、新居格の短篇集『月夜の喫煙』等も相踵いで出版された。中にも細井の『女工哀史』は、作者十五年間の体験を基調として紡績女工の悲惨なる生活と工場の不公正不合理とを如実に描いた我が国における最初の記録文学として、当時大なる社会的反響を喚び起したものであり、また葉山の『海に生くる人々』は、その頃におけるプロレタリア文学の最大の収穫として評価され、そして実際、それは日本プロレタリア文学発達史上ひとつの記念碑として永くとどまるべきものであらう。

四 運動の統一と分裂

このように我が国におけるプロレタリア文学が質的な向上を遂げつつあった間に、一方では文学運動の組織の上においても既に『文芸戦線』の再刊後半年にして、即ち一九二五年十二月には「日本プロレタリア文芸聯盟」の創立を見たのである。蓋し最初の『文芸戦線』はかの『種蒔く人』の延長とも云わるべきものであった。然るにプロレタリア文学に属する作家、批評家は、この『文芸戦線』に拠っていた者のほかに、当時、続々として現れたところの、『戦闘文芸』、『解放』（これは上に記した如く一度倒れたが、復活された）、『文芸市場』等の諸雑誌にも散在して、その数は著しく増加して来た。また演劇運動の方面では、その後トランク劇場——前衛座——前衛劇場——左翼劇場へと発達変化した歴史の発足点となったところの「先駆座」なるものが活動していた。『文芸戦線』が復活されてから間もなく、それらのもの若干の有志の間に広汎な文芸団体の設立の計画が持ち上っていたが、この計画がすなわち「日本プロレタリア文芸聯盟」として実現されたのである。その前年七月モスクワにおいて、コミンテルン第五回大会の代議員たちと共同で開かれたところのソヴェート同盟におけるプロレタリア著作家会議の結果として、日本の『文芸戦線』にも送られて来た『万国の革命的プロレタリア著作家に檄す』と題した国際的な呼びかけが、この日本プロレタリア文芸聯盟の結成を促進するひとつの有力な契機となったと云われて

いる。この檄文は『文芸戦線』（一九二五年一月）誌上で紹介されたが、そこには就中次のように書いている。「全世界に展開されつつある一大階級闘争の場裡に於て、最早中立者というものは存在しないのである。存在し能わぬのである。……芸術の『超階級性』『超政治性』の伝令達、『純粋美』の使徒達、彼等はただそうした無花果の葉でもつて、自らの属するブルジョワ階級の頽廢的露出部を客観的に覆い匿そうとするに過ぎないのである。現代における眞の芸術家にとつては、自ら進んで無産階級解放の戦いに参加するより他に行くべき道はないのである。なぜならば、資本主義は人類を野蛮と墮落との支配に導くものであり、一方無産階級解放は、創造の開花を最大限に保証するところの社会的制度へと導くものであるからである。」かくてこの檄文は、各国におけるプロレタリア著作家の鞏固なる国内的聯盟の必要と且つそれらの各聯盟が国際プロレタリア聯盟において団結すべき必要とを力説した。今や成立した日本プロレタリア文芸聯盟は、『文芸戦線』のグループを初め、小川未明、秋田雨雀、加藤一夫、新居格、江口渙、江馬修、その他、当時の各派の、反ブルジョワ的、プロレタリア的作家、批評家を網羅して、自己のもとに結合した。この聯盟の成立の第一の意義は、このようにして、従来の孤立分散していた、或はグループ的な存在であるに過ぎなかつたプロレタリア的な文芸家を包括しそれを一集団に結合し、組織的

な集團運動としての芸術運動の基礎を樹立したところにある。第二に、それと関聯してこの聯盟は、単に作家、詩人等のいわゆる文芸家にとどまらず、演劇、美術等の方面における芸術家、技師をも自己のうちに獲得し、組織した。そのことによつて、従来孤立分散していたために殆ど見るべき活動をなし得ない状態にあつた我が国におけるプロレタリア演劇、プロレタリア美術の運動が、各々専門的な力を集結すると共に他の諸部門との全体的な相互協力、誘導、啓発をなすということが可能にされ、その急速なる發展進出の道を与えられたのである。第三に、この聯盟の成立は、これまで多くの場合、他の行動的な無産者団体とはかけはなれて歩いて来た芸術運動をして、その独自の特殊な活動を通じて、労働組合その他の無産者団体と接近協力するの道を開き始めるに至らしめた。例えば、一九二六年二月に勃発した共同印刷の大宗議に際して、聯盟演劇部では「トランク劇場」を編成してそれを応援した如き、同年十月『無産者新聞』発刊一周年記念宣伝週間にあたつて演劇と音楽とをもつて「無産者の夕」を開き、日本におけるこの種の企ての第一歩を踏み出したが如き、『無産者新聞』の編輯に小説その他の文芸的記事の寄稿等を通じて組織的に参加したが如き、これである。

日本プロレタリア文芸聯盟はその成立の翌年（一九二六年）、即ちその第二回目の年次大会に

において、新たなる方向に導かれることになった。この再組織によつてその名も「日本プロレタリア芸術聯盟」と改称され、その内部に文学部、演劇部、美術部、音楽部の四つの専門部門をおいた。日本プロレタリア芸術聯盟から日本プロレタリア芸術聯盟への再組織への意義は、一言でいえば、それまで聯盟は思想的にはかなり漠然とした共同戦線団体であつて、アナキストといわず、マルキシストといわず、或はニヒリストといわず、各種の反資本主義的芸術家を含んでいたのであるが、かような意味での共同戦線を清算して、今度は明白にマルクス主義的立場に立脚する芸術団体としての旗幟を鮮明にしたところにある。それは反マルクス主義的分子（秋田雨雀、小川未明、加藤一夫、江口渙、宮島資夫、新居格、中西伊之助、松本淳三、壺井繁治、等。但し秋田、江口、壺井の如きはその後マルクス主義に転換した。）と袂別すると共に、芸術運動の政治闘争への参加結合を中心とする新たなる運動方針を決定した。それと同時に『文芸戦線』においてもアナキストとの分離による再編成が行われ、マルクス主義的方向が確立された。ところで芸術運動のかくの如きマルクス主義への方向転換にあつて、文学論の上で指導理論となつたのは前に記した青野季吉の「目的意識論」及びその発展であつたが、実践的にこれを促進させたのは「マルクス主義芸術研究会」の人々であつたと云われている。これはかの新人会系の東京帝大学生を中

心に組織され、その主なるメンバーは林房雄、中野重治、久板栄二郎、谷一、鹿地亘、川口浩、千田是也、小野宮吉、小川信一、佐野碩、佐々木孝丸、山田清三郎、等であった。この研究会の会員は日本プロレタリア文芸聯盟が右の如く再組織されると共に殆ど全部それに参加し、従つて研究会もおのずから解散された。

かくてその再組織によつてマルクス主義芸術団体として統一され新たに踏み出すことになつた日本プロレタリア芸術聯盟は、然しながら、その後まもなく、その内部に対立意見を生じ、混乱、動揺、分裂を経験しなければならなかつた。この分裂に対してその頃我が国のプロレタリア運動を風靡しつつあつた福本和夫の政治理論、即ちいわゆる福本イズムなるものが少なからぬ關係をもっている。福本イズムとは如何なる性質のものであつたか。佐野学は書いてゐる、「福本氏の理論が何故に指導的理論となつたかの社会的根拠が検討されねばならぬ。それは単に突然且つ偶然に現れた一個人の意見と見るべきでない。福本氏の理論は先ず何よりも山川氏の理論の對極として發展したものである。一九二六年以来、吾国の労働者及び農民は急速に政治的方面に進出した。この階級的運動は之を眞実に基礎づける階級的理論を要求した。しかるにかかる理論たるマルクス主義は未だ確立していなかつた。プロレタリアートの世界觀としての唯物論、プロレ

タリヤ的思惟方法としての唯物弁証法、政治の經濟に対する優位の規定、プロレタリアートのヘゲモニーの思想、プロレタリア的政治闘争のための主觀的条件の問題等々は、充分に鮮明であつたといふことはできない。かかる時期に福本氏は概念的、抽象的、一般的ではあつたが、これらの事柄に関する理論を展開したのである。この時同氏の理論のもつた社会的役割は断じて否定されえない。福本氏の理論はコルシユ派の異端性を包含しているから、体系として承認するをえないうが、断片的にはマルクス及びレーニンの個々の正しい思想が展開されていたのである。水曜會流の公式的なロシア革命の讚美よりは遙かにプロレタリアートの理論的要求と適合しえたのである。体系的に採るべからざる思想は既に理論として正しい力を具えていないものである。福本氏の理論がかかる根本的欠陥を有していたに拘らず、折衷主義理論を容易に压倒したのは、後者の欠陥が福本氏の欠陥より一層大であり、当時の無産階級の実際的要求に副いえなかつたからである。それでは福本イズムの誤謬は何処にあつたのであつたらうか。それは「山川の理論を政治的に批判することをせず、哲學的に批判し、山川の理論を政治上の解党派、宗派主義、合法主義として批判せず、折衷主義と批判した。」福本イズムは、世界党としてのコミンテルンの存在にも拘らず先ず日本一國において主体を完成しようとする国民主義的限界に禍いされ、且つ宗教主

義的な前衛主体完成論のために、かかる主体Ⅱ党完成をプロレタリア大衆闘争発展のうちに、工場の中に求めずして「認識論的方法論的」理論闘争に求め、党加入のコミンテルンの原則の代りに思想的純化という「許すべからざるインテリゲンチヤの過重評価」的原則を樹立すると共に、思想的純化のために必然なりとして一切の大衆団体の分裂を合理化せる「分離結合」論を唱導した、等々、の点にその誤謬があると云われている。

ともかく日本プロレタリア芸術聯盟内において発生した対立は、このような福本イズムの觀念的な理論闘争主義、宗派的分裂主義の芸術運動への反映の結果と見らるべきところがあった。一九二七年二月無産者新聞に掲載された聯盟の一員鹿地亘の署名になる『所謂社会主義文芸を克服せよ』という一文は波瀾を捲き起した。これは聯盟と不離の關係にあつた『文芸戦線』の同年二月号の社説に対する駁論として書かれたものである。従つてそれは当時聯盟の内部に醸成されていた対立意見の抗争を表面化したものと見られることができる。問題となつた『文芸戦線』のテーゼは「自然生長性と目的意識性」及び「社会主義文学と芸術価値」という二項に分れているが、ここには特に後者の中から若干抜萃してみよう。「一、吾々は芸術家である前に社会主義者でなければならぬ。社会主義文学は何よりも先ず芸術でなければならぬ。——二、この二つの命

題は決して矛盾しない。何故ならば、社会主義世界観はそれ自体の中に芸術観を含むものであり、社会主義的芸術は現在における最も完全なる芸術観であるから。——四、社会主義は問題を次の如くに理解する。美は、芸術は、それ自体として、感情、意志、観念を社会化する力を有している。芸術家を通じて、作品を通じて、表現される各階級のイデオロギーは、これを見るもの間に広く浸潤し（社会化され）、彼等の意識を階級的に組織する力を持つ。作品が芸術的にすぐれておればおるほどこの力は強い。——六、社会主義文学は芸術的価値を追求する。そうすることによつてのみ、階級戦線において強力なる役割を演じ得る。」かような見解に対する鹿地によつて代表された批判のなかで特に次の如く書かれている。曰く、「我々は芸術をいかに認識し、全無産階級の立場よりその役割を規定すべきか。芸術の役割はその特殊な感動的性質によつて、政治的暴露によつて組織されて行く大衆の進軍ラッパとなることであり、決定的行為への鼓舞者となることであり、換言すれば、大衆を組織するための契機たる政治的暴露を助けるところの副次的な意義をもつものに過ぎない。」斯る役割を現実に果たし得る為には、芸術家たるものは、先ず斯るテーゼの製作者林房雄氏の指導理論を徹底的に克服し、それより綺麗に分離し去ることに努力しなければならぬ。斯るイデオロギーと徹底的に闘争し、分離することなくして文芸運動は永

久に全無産階級運動への合流をなし得ないであろう。」ひとはこの鹿地の文章を一読することによつて、そのプロレタリア文芸運動におけるいわゆる「進軍ラツパ主義」なるものが、当時のマルクス主義的青年に愛読され、その文体、その文字に至るまで模倣された福本和夫の理論の影響のもとにあることを容易に知り得るであろう。我々は右に掲げた二つの見解を比較することによつて、一方では福本のいわゆる全面的政治闘争段階という「現段階論」から芸術運動を狭い意味での政治闘争の中に解消させようとする傾向をもつた意見と、他方では芸術運動の特殊性を強調することから前者に対して機械的に反撥して行つたところの意見と、の対立を見出すことができるであろう。

それ以来日本プロレタリア芸術聯盟の内部において多くのいわゆる「理論闘争」が重ねられ、かくて遂に六月に至つて、主として『文芸戦線』の同人、即ち青野季吉、林房雄、佐々木孝丸、藤森成吉、村山知義、蔵原惟人、金子洋文、今野賢三、前田河広一郎、黒島伝治、里村欣三、田口憲一、葉山嘉樹、山田清三郎等の脱退により、分裂が行われた。脱退した人々は別に「労農芸術家聯盟」を組織し、『文芸戦線』の同人組織を改めて、これをその機関誌とすることになった。このとき日本プロレタリア芸術聯盟にとどまつた主なる者は中野重治、鹿地亘、久板栄二郎、谷

一、佐野碩等であつて、ここではその機関誌として新たに『プロレタリア芸術』が発行されることになつた。

然るに分裂によつて生れた労農芸術家聯盟は更に新たな分裂を経験しなければならなかつた。この二度目の分裂が行われたのは一九二七年十一月のことである。日本の無産階級運動は恰も福本イズムの清算期にはいり、その観念的極左主義及び宗派主義から漸く脱しつつあつた。運動に對する國際的批判、即ち一九二七年七月のコミンテルンの日本問題に關する有名なテーゼがその重要な機因となつた。そして一方ではその頃、これを機会として山川均一派の人々が運動における彼等の失いつつあつた指導権を再び回復するために積極的に乗り出して來たのである。このことは労農芸術家聯盟にも直接に影響を及ぼし、聯盟内部においても山川派の理論（いわゆる左翼社会民主主義）を支持する一派とその反対派との対立となつて現れた。かくて遂に反対派は聯盟から脱退することになつたが、その主なるものは藤森成吉、山田清三郎、藏原惟人、林房雄、佐々木孝丸、村山知義、小川信一、永田一脩、等であつた。残留したのは青野季吉、前田河広一郎、金子洋文、今野賢三、小牧近江、葉山嘉樹、小堀甚二、里村欣三、平林たい子、黒島伝治、岩藤雪夫等の人々である。

脱退派は直ちに「前衛芸術家同盟」を組織した。ここにおいて日本のプロレタリア文芸運動は一時三分されることとなった。即ち、一、日本プロレタリア芸術聯盟（機関誌『プロレタリア芸術』、劇団「プロレタリア劇場」）、二、前衛芸術家同盟（機関誌『前衛』、劇団「前衛劇場」、やがて、「前衛座」と改称）、三、労農芸術家聯盟（機関誌『文芸戦線』、劇団なし）、の三団体の対立が現れたのである。

五 運動の新たな展開

我々は労農芸術家聯盟と前衛芸術家同盟との分裂が主として政治的意見の対立に発したものであることに注意せねばならぬ。そして政治的に見れば、後者は日本プロレタリア芸術聯盟と同じく左翼の立場に立ち、従つて社会民主主義的な前者に対する関係においてはそれと一致し得るものであった。文芸運動における社会民主主義に対する闘争において、日本プロレタリア芸術聯盟と前衛芸術家同盟とは早晚合同すべき必要に迫られていた。一九二八年三月十五日、その前月に行われた我が国最初の「普通選挙」における選挙闘争を通じて公然とその存在を大衆の前に現したところの日本共産党に対する大弾圧があった。このいわゆる「三・一五」事件は両団体にも刺

戦を与え、その十日後の一九二八年三月二十五日には、遂に二つのマルクス主義的芸術団体は合同を行い、ここに「全日本無産者芸術聯盟」（略称「ナップ」）の成立を見たのである。ついで五月には、『プロレタリア芸術』と『前衛』との合同も行われ、ナップの機関誌として『戦旗』が創刊され、また「前衛劇場」と「プロレタリア劇場」とも合同され、新たに「左翼劇場」が組織されるに至った。

それ以来、『文芸戦線』派と『戦旗』派との激烈なる対立抗争が続けられて来た。この対立抗争の主なる意義は、それが政治上的のものであること、換言すれば、社会民主主義とマルクス・レーニン主義との対立抗争であるところにある。『種時く人』の誕生以来日本におけるプロレタリア芸術運動はジグザグな道を歩んで来たが、その主要なる流は絶えずマルクス主義的方向を取り、全日本無産者芸術聯盟の成立によって遂に決定的にマルクス主義の上に立てる芸術運動の主体が全国的に結成確立されるに至ったのである。さてナップと労農芸術家聯盟との抗争において、後者は、初めのうちは、『文芸戦線』の伝統的な力により、且つこの団体には技術的に見て比較的に優秀な作家がかなり多く残されていたために、前者に対して対等の位置を持ち続けていたが、前者の活潑にして果敢なる活動は次第に後者に対する勝利に導き、『戦旗』の影響は近年に至つ

て『文芸戦線』の内部に相次いで反対派を生ぜしめ、それらの反対派の人々はナツプに加入するとういうようになり、ナツプは遂に圧倒的な勝利を占めることとなつた。我々はここに簡単にその後のナツプの発展について記しておこう。

全日本無産者芸術聯盟においてはその創立第二年目の一九二九年の初めに再組織が行われた。この再組織の目的は各専門部門別の全国的組織への独立化と、かく独立せる各団体の一つの協議会への統一化にあつた。即ちそれ以前には一聯盟組織のうちに文学部、演劇部、美術部、映画部、音楽部が包含されていたのであつたが、ここにおいて、それらは各々独自の組織をもつことになつて、「日本プロレタリア作家同盟」、「日本プロレタリア劇場同盟」、「日本プロレタリア美術家同盟」、「日本プロレタリア映画同盟」、「日本プロレタリア音楽家同盟」の各団体が成立し、そしてそれら諸団体を加盟団体としてその間の聯絡、統一の機関たるべく「全日本無産者芸術団体協議会」（略称「ナツプ」襲用）の成立を見ることになつた。このような再組織の結果、芸術における各専門部門のそれぞれの活動を著しく敏活ならしめ、従つて向上せしめることができ、また諸団体の間におのずから競争を喚び起し、そのために各自の活動を著しく積極的ならしめることができた。それと共にナツプはその政治的色彩を次第に前面へ押し出して来たが、このことは直

ちに雑誌『戦旗』にも反映した。文芸運動における指導的及び組織的任務をもつてその中心的任務として創刊されたこの雑誌は、その後次第に広汎な労働者農民のための大衆的啓蒙雑誌へと転化した。然しまた他方においてこの頃作家同盟員の創作活動についても極めて顕著な発展が示されたのである。小林多喜二の小説『一九二八・三・一五』及び『蟹工船』、藤森成吉の戯曲『光と闇』、中野重治の小説『鉄の話』、村山知義の戯曲『暴力団記』、徳永直の小説『太陽のない街』、江馬修の戯曲『阿片戦争』、鹿地亘の小説『動員線』等の諸作品が相踵いで『戦旗』に掲載され、その他では林房雄の『シルビンスク号事件』、片岡鉄兵の『綾里村快拳録』、藤森成吉の『蜂起』などが発表されたのもこの時期のことであつた。中にも小林の『蟹工船』、徳永の『太陽のない街』は当時最も称揚されたものであり、また日本プロレタリア文学史上特記さるべき作品である。

既に日本におけるプロレタリア文化運動は芸術以外の方面に向つても拡大されつつあつた。一九二八年十月には、秋田雨雀、蔵原惟人、小川信一、林房雄、片岡鉄兵、川口浩、村山知義等のナツプ一部の人々を中心として「国際文化研究所」なるものが創立された。その目差すところは、ソヴェート聯邦を中心とするプロレタリア文化の優越を広く我が国のプロレタリアートと

その同盟者に紹介し、進んでまた我が国のプロレタリアートの文化の積極的な建設のために努力するということにあった。然るにもとナツプの機関誌として発行された『戦旗』は、上に述べた如く、次第に労働者農民のための文化的啓蒙の大衆雑誌の方向を取り、政治的、経済的並びに社会的時事問題の解説を初め、プロレタリアートの刻々の闘争に結び付いた宣伝煽動のための記事を多数に載せ、また各種の記事を通じてプロレタリアートの国際的連帯性を喚起し、強調することに努めるようになった。そのような事情は国際文化研究所の上にも反応し、一層広汎な文化的任務をもつ研究所の必要に迫られた。かくて一九二九年十月、諸科学のマルクス主義的研究を任務とする「プロレタリア科学研究所」の創立を見るに至り、機関誌『プロレタリア科学』が発刊された。翌三〇年九月にはプロレタリア教育の確立を目的とする「新興教育研究所」が設立され、やがて「日本プロレタリアエスペランチスト同盟」、「日本戦闘的無神論者同盟」（初めは日本反宗教闘争同盟と称せられた）、その他が創設され、日本におけるプロレタリア文化運動は全面的に展開されることとなった。然しながら、かくの如き諸団体の運動も、それが相互に孤立して分散的に行われていたのでは、それぞれの独自の闘争も、そしてまた文化運動全体としても、真に

i 三木清本人も創立に関わる、翌年に除名されるが、その間の関連資料は「三木清関連資料第一輯」に。

強力であり得ないことは明らかである。従つて種々なる分野における文化闘争に従事する諸団体の統一的な中央部の確立が当面の課題とならねばならぬ。この問題を具体的に取り上げ、日本のプロレタリア文化運動の発展の重要な契機となつたのは、一九三一年六月及び八月の雑誌『ナツプ』（一九三〇年九月創刊、このとき『戦旗』は芸術運動の中央部たるナツプから独立し、ひとりナツプばかりでなく、プロレタリア科学研究所、産業労働調査所、農民闘争社等の協力後援する一般的な大衆雑誌となり、ナツプは別に芸術運動のためにこの雑誌を発行することとなつた。）に発表された古川莊一郎（蔵原惟人の変名）の「プロレタリア芸術運動の組織問題」及び「芸術運動の組織問題再論」という論文である。これに刺戟指導されて、プロレタリア文化運動の統一的中央部結成の運動は、文化運動の大衆的基礎への移植及びそのうちにおける確立の問題との不可分の関係において、各文化団体の間に進展させられた。このようにして、一九三一年十一月に至つて遂に、「日本プロレタリア文化聯盟」（略称「コップ」）は成立した。その目的は「日本に於けるプロレタリア文化戦線を統一し、文化全線にわたる闘争を押し進める」にある。その基本的な任務は、一、ブルジョワジー、ファシスト及び社会ファシストによる文化反動との闘争、二、労働者、農民、その他の勤労大衆の政治的経済的任務の系統的啓蒙、三、労働者、農民、そ

他の勤労者の文化的生活的欲求の充足、四、マルクス・レーニン主義の上に立つプロレタリア文化の確立、として規定された。日本プロレタリア文化聯盟の成立によって、従来分散的に闘争を行つて来たプロレタリア文化運動は、ここに初めて、唯一の中央部たるコップのもとに統一的に闘争を継続進展させることになった。それと同時に芸術運動の分野における従来の中央部であったナツプは、もはやその必要を失つたので、おのずから解散されたが、後に、芸術団体のみの特殊な協議機関として従属的な「芸術協議会」が新たに作られた。コップ加盟団体として、作家同盟では『プロレタリア文学』及び『文学新聞』の、演劇同盟では『プロット』、『演劇新聞』の、美術家同盟では『プロレタリア美術』、『美術新聞』の、映画同盟では『映画クラブ』の、音楽家同盟では『音楽新聞』の、発行が企てられたのである。

コップの確立した後における、文学運動をも含めての日本プロレタリア文化運動の運動方針は次の如くであると云われる。第一、諸文化運動はこれまでの街頭的な乃至セクト的な組織から、企業内、農村内の広汎な大衆の中にその基礎を据えるために、いわゆる「サークル」組織による方向を取らなければならない。従来の運動は概してイデオロギー的、思想的影響の伝播普及にとどまり、その組織の上の確保という点についてはあまりに無関心であつた。しかもこのイデオロ

ギー的、思想的影響なるものも全体的に見て多くは街頭分子の間に及ぶにとどまり、企業、農村の中にまでいまだ十分に喰い入ることができなかった。文化的「サークル」組織はプロレタリアートの文化的啓蒙的活動を特に企業、農村の中に持ち込み、そのイデオロギー的影響を更に組織の上で確保することによって、他の基本的組織の拡大強化のための地盤、言い換えれば、プロレタリアートの「多数者獲得」のための「補助機関」たるの役割を果さなければならぬ。既に一九三〇年春のナツプ加盟各芸術団体の大会は、ナツプ協議会の統一の方針のもとに、いずれも、「芸術運動のボルシェヴィキ化」というスローガンを前面に押し出した。このスローガンの意味するところは、「文学・芸術は党のものとならなければならない」という一九〇五年におけるレーニンの教訓を日本の芸術運動の中で生かそうというにあつた。このスローガンの実践は創作活動の方面において熱心に試みられた。即ち、先ず、芸術と政治との関係が明確にされ、プロレタリア芸術家の任務は、プロレタリアートとその党が当面している課題を自己の芸術的課題とするところにあるということが示され、次に、社会民主主義的芸術と真の意味における共産主義的芸術との差別が明瞭にされ、具体的な芸術活動のうちで後者が前者との質的な相違において実現されるように要求された。然しながらこのように「芸術運動のボルシェヴィキ化」のスローガ

ンは芸術的創作的活動の方面においてのみ一面的に把握せられ、その部分におけるイデオロギー的強化ということにとどまつて、それが組織的活動の方面にも向けられ、両者の弁証法的統一の上に実現されねばならぬということに十分注意されなかつた。然るに今や、右に述べた如く、後の方面における芸術運動のボルシェヴィキ化が日程に上されるに至つたのである。第二、プロレタリア文化運動の各方面に互り、企業、農村の中における新たなる働き手、即ち文化幹部が養成され、また獲得されなければならぬ。これは「サークル」組織の発展に伴つて促進され得ることであるが、文化運動の大衆化及び文化運動におけるプロレタリアートのヘゲモニーの確立という問題は、この方面からも次第に解決されねばならぬことである。第三、日本におけるプロレタリア文化団体は可能なる限り国際的組織との結合を遂げなければならない。このようにして、一九三一年において、コップ加盟団体のうち、日本プロレタリア演劇同盟は国際労働者演劇同盟の、日本プロレタリア作家同盟は国際革命作家同盟の、日本支部たることを正式に確認されるに至つた。

六 文学理論と創作活動

プロレタリア文学には理論があるにしてもそれに匹敵するだけの創作が伴っていない、という批評は屢々聞かれるところである。その理論は理論であるにしても、特に文学論と見らるべきでなく、一種の政治論に過ぎない、というような批評もある。これら及びこの種の批評は一応認められねばならぬように見える。これまでこの方面に現れた重要な文学理論といえ、主としてプロレタリア文学運動の組織問題に關するものであった。青野季吉の目的意識論以後において記憶さるべき諸論文、例えば、中野重治の『我々は前進しよう』（一九二九年四月）、或は山田清三郎の『戦線統一から具体的活動へ』（一九二九年一月）、或は蔵原惟人の『無産階級芸術運動の新段階』（二九二八年八月）、『芸術運動に於ける「左翼」清算主義』（二八年十月）、そして前述の『プロレタリア芸術運動の組織問題』、等々、はそのような性質のものである。特に蔵原は近年におけるプロレタリア文学の最も輝ける理論家として、指導者として認められねばならぬ。彼が谷本清、古川莊一郎、柴田和雄、野崎雄三などの変名のもとに発表した諸論文は、いずれも重要な意義を有するものである。なお蔵原のほかに、理論家として見るべき活動をなした者に、中野重治、鹿地亘、窪川鶴次郎、川口浩、宮本顕治及びやや傍系的地位に立つ勝本清一郎、大宅壯一、小宮山明敏等が挙げられるであろう。ところで指導的なプロレタリア文学理論がこのように主として

政治的であり、特に組織問題に關係を有したということは当然である。プロレタリア文学はプロレタリア文学運動とならなければならぬし、プロレタリア文学運動はプロレタリア政治運動と引き離されてはならぬからである。既に記した如く、日本におけるプロレタリア文学運動の發展は絶えず一定の方向に向つて、即ちマルクス・レーニン主義的方向に向つて進んで来たのであり、それと共に文学と政治との不可分性は益々強調されている。然しまた他方、純粹に理論の見地から云つても、プロレタリア文学理論がその政治理論的要素において勝れたもののあるのに比して、その文学理論的要素において劣つていたのは自然であろう。エンゲルスはコンラッド・シュミットに与えた手紙の中で次のように書いたことがある、「理論的になされねばならぬ事柄は非常に多い。特に經濟史の方面、及びそれと政治史、法制史、文學史並びに文化史一般との關係の方面においてそうである。そしてそこではただ明晰な理論的眼光のみが、事實の迷宮の中に正しい道を指し示すことが出来るのだ。」もとマルクス主義は主として經濟並びに政治理論として展開されたものであり、唯物史觀についてもただ一般理論を示したに過ぎず、唯物史觀の芸術の方面における具体的な適用、まして創作活動に対して現実に指導を与え得るような具体的な文学理論の構成に至つてはおのずから遅れざるを得なかつた。日本におけるプロレタリア文学理論はつぎつ

ぎに活潑になされた諸外国、殊にソヴエート・ロシヤのマルクス主義的芸術理論の紹介翻訳を通じてその影響のもとに著しい発達を遂げて来た。いま、その主なるものを挙げれば、プレハーノフの『芸術論』、『階級社会の芸術』、ハウゼンシュタインの『芸術と社会』、ルナチャルスキーの『マルクス主義芸術理論』、フリーチエの『芸術社会学』、『歐洲文学発達史』、ル・メルテンの『芸術の本質と変化』、マーツァの『理論芸術学概論』、等である。これらの文献はいずれも価値あるものには相違ないが、然しなお多くの批判さるべき余地をもっていると云われるであろう。今後の理論はこれらのものの批判的な研究及び芸術史の一層立入った分析、特に現実の個々の作品の批評を通じて具体的に構成さるべきであろう。この点において蔵原惟人が谷本清の名をもつて発表した『芸術的方法に就いての感想』（一九三二年九月、十月）は作品の分析と結び付いたまことに行届ける批評として、これまでにおいて我々が見たプロレタリア文学批評のうち恐らく最高のものと評価されることができ、模範とするに足るものであろう。

いずれにしてもマルクス主義的理論的水準からいって政治理論に対する文学理論の立ち遅れ、従つてその文学理論そのものの内部における政治理論的要素に対する文学理論的要素の立ち遅れという事情は、一応は政治と文学との弁証法、或はいわゆる「政治と文学との統一と差別」とい

うことを認めながらも、事実としては自然的に文学理論の政治的見地への偏向乃至固定化ということを感じ起しがちであったということは争われないであろう。かくてその理論は少なくとも文学理論としては公式的であるの嫌いがあり、或いは単に抽象的に受取られるの傾きがあった。そこからして理論が創作活動を発展させる代りにその桎梏となるということが屢々見られた。一二の例を挙げよう。例えば、プロレタリア芸術は個人主義的芸術ではないと云われる。このことは全く正しい。然るにこのことが機械的に理解されて、一時は『戦旗』などに形をとつて現れたような共同製作ということが唱えられ、一篇の小説を数人が分担して書くという風なことが行われた。このような共同製作が失敗であることはかくの如くにして作られた小説自身が直ぐに証明した。尤もあらゆる種類の芸術において共同製作が全然不可能であり、無意味であるというのでなく、それには芸術の種類を異にするに従つて程度上の区別があるであろう。少なくとも小説の如き芸術様式においては共同製作の成功の見込は甚だ少ないと云わねばならぬ。ひとたび共同製作の行詰りが感ぜられるや、そしてまた一般に或る文学理論の形式的、公式的であることが感ぜられた度毎に、何等かの仕方、作家の個人的特性を尊重し、それを自由に発達せしめよ、ということが公に云われ、私に考えられた。たしかに芸術においてはそれぞれの作家が自己の個性

を生かすということは大切であつて、プロレタリア文学と雖も作家の個性を全く否定し、滅却しては文学作品として価値あるものを制作することができない。このことはプロレタリア作家もつねに心得ておかねばならぬ。然しながらまた彼には個性、個人的特質というものを靜的固定的なものと考えることが許されない。それはどこまでも社会的に作られつつあるもの、動的なものである。従つて自己の個性を生かすということは社会との聯関においてのみ考えらるべきことである。プロレタリア作家は階級的な見地に立つて、自己の個人的特質に制限と選択と再組織とを加えなければならぬ。「意識と心理との調和は全然ありそうもないことではない。それへの接近は目的意識的な作家にあつてはつねに眼前にある。プロレタリア作家に課せられた問題は、彼の芸術がその思想感情を大衆に伝達するものであり、それは彼と階級との交渉の手段であり、そしてそれ故に、自己の心理を統制し、その芸術を階級的に確かめられた意識によつて不斷に檢閲することこそ彼の義務であるということを、つねに念頭に置くことである。」ここに階級的イデオロギー（意識）と個人的心理との關係について云われていることは、作家の個人的特質と階級意識との關係についても云われ得るであろう。プロレタリア作家が階級的見地に立つて自己の個人的特性を制限し、選択し、そして再組織するということは、一方では彼の個人的特性のうちから

歴史的にブルジョワ的影響のもとに形成された要素を清算し、止揚することを意味し、他方では進んで絶えず新たにそのうちへプロレタリア的要素を結合し、吸収してゆくことを意味するであろう。然しながら、このことは単に頭脳の中において行われることは不可能であつて、彼のプロレタリア的な階級実践を通じて可能にされることである。プロレタリア作家の「生活」が屢々問題にされねばならなかつたということは、ここにもその必要があつたのである。

次にいわゆる主題の積極性の問題を取つてみよう。我々は日本におけるプロレタリア文学がその発達の過程において次第にその主題を積極化して来たのを見ることができ、言い換えれば、それは単に個々の無産者の悲惨なる状態、その不平、憤怒というようなものを描くことにとどまらず、階級闘争を、ストライキや小作争議を取扱うというようになった。我々がこれまでに有する優秀な作品に属しているところの、徳永直の『太陽のない街』、『失業都市東京』、小林多喜二の『蟹工船』、『不在地主』、『工場細胞』等、片岡鉄兵の『綾里村快拳録』、村山知義の『暴力団記』、『勝利の記録』、『東洋車輛工場』その他、は主題の積極化に対する作者の意識的な努力を示している。一九三〇年四月の頃から「共産主義藝術の確立」というスローガンと関聯して主題の積極性ということは特に強調されるようになった。共産主義藝術のスローガンというのは、プロレタ

リア芸術はただ漠然とした意味でプロレタリア芸術であるべきでなく、本来の意味では共産主義^x芸術でなければならぬ、それは社会民主主義的なイデオロギーの上に立つ芸術に対する対立において特にそうでなければならぬ、という主張である。そしてこのような芸術においては何よりも特に工場農村におけるプロレタリア前衛の生活が描かれなければならない、と主張された。このような方針のもとに、実際においても、前衛的闘士の生活及び行動を描いた作品が生産されるようになった。然るに主題の積極化というそれ自身においては全く正しい理論も、それが作品活動において実行される場合には、芸術に対するひとつの桎梏となるという傾向を生じた。かくてナツプ内の作家や批評家の間においてさえ、題材の固定化^xということが云われ、プロレタリア芸術は一様化^xしたと評されるようになった。尤もこの種の批評、プロレタリア文学はどれもこれも同じくストライキや小作争議や闘士を描くばかりだ、という風な批評は、既にかなり以前からブルジョワ文芸家の間で云われて来たことである。かくて一九三〇年の末から翌年の春にかけて特にいわゆる「プロレタリア芸術の硬化」ということは一般的な批評として繰り返された。同様のことがナツプ内部において感ぜられるに及び、作品の多様化^xが行われなければならぬ、というように云われるようになった。これは直ちに芸術的実践に移された。そして例えば、片岡鉄兵の

『愛情の問題』、徳永直の『赤い恋以上』、江馬修の『きよ子の経験』、等々の如き、恋愛を取扱つた一聯の作品が生産された。然しながらこれらの作品は、蔵原が正しく指摘しているように、主題の積極性というところに作品の多様化ということをただ形式的に対立させることによって、新しい誤謬に陥つた。どのようにしても恋愛の問題がそのものとしてプロレタリア文学の中心的主题となることはできなからう。プロレタリア文学はどこまでも政治的、経済的、文化的、日常生活的、等のあらゆる場面におけるプロレタリアートの階級闘争をもつて作品の主要なる主題となし、そこから出発して、その間において恋愛の問題でもが取り上げられ、描き出されなければならぬ。恋愛という如き題材を取扱うことによつて、これまでのプロレタリア文学に欠けているとして非難された「人間性」、或は「生きた人間」が描かれ得るようになる」と單純に考えられてはならない。なぜならこの文学は超階級的な抽象的な人間性一般でなく、階級的な、具體的な人間性を描くべきであり、然るにプロレタリアートの全的な、生ける人間はただ階級闘争のうちにおいてのみ真に現れるからである。プロレタリア作家が恋愛の問題をそれだけ引離して作品の中心的主题とすることによつて主題の積極性をなくしてしまうことは間違つている。かようにして蔵原は云つた、「これに対して我々はあくまでもプロレタリア芸術に於ける主題の積極性ということを主張する。

我々の作品の基本的主題は常に階級闘争である。このことを勿論機械的に解釈して我々は常にストライキや小作争議のみを書かなければならないという風に考えてはならない。我々の階級闘争は政治的、経済的、文化的、日常生活的——あらゆる場合に存在する。しかし我々がそれを取扱う場合に、常に唯一の革命的観点から、積極性のある主題が選ばれ、そして描かれなければならない。蓋し、もしも作家が真に共産主義者であるならば、彼はプロレタリアートとその党の必要から全然かけ離れた題材を取扱うというようなことはあり得ないであろうし、また彼はあらゆる問題をその時におけるプロレタリアートの革命的課題と結び付けるところの「前衛の観点」からしてその題材に向うであろう。大切なのはかかる前衛の観点からして凡ての物を見ることである。それは必ずしもプロレタリア芸術の題材がプロレタリア前衛の活動にのみ限定されねばならぬということの意味するのではない。芸術家はもとより彼の欲する、また彼の描き得る凡ての題材を取扱うように許されているばかりでなく、寧ろ一般的に云つて題材の広汎なことは望ましいのであるが、然しまた彼が共産主義作家である限り、主題の積極性の見地からその題材がおのずから限定されるに至ることは当然であろう。

主題の積極性の主張につれて、プロレタリア文学においては前衛の活動が描かれねばならぬと

いう風に云われたとき、更に他のひとつの誤謬が惹き起された。かかる誤謬は、例えば、貴司山治の『忍術武勇伝』や久板栄二郎の『山懸万歳!』の如き作品において実際に現れた。「工場農村における前衛を描け」というスローガンは、ここでは「前衛の英雄的行動を描く」というように受取られ、プロレタリア前衛は「英雄」として、或は「忍術使い」として取扱われた。このようにして前衛は現実の闘争過程から引き離されて、観念化され、神秘化された。かかる「プロレタリア英雄主義」は、大衆は作品の中において英雄の行動を読むことを好むという前提のもとに、貴司山治などによつてプロレタリア文学を大衆性のあるものにするために必要であるとして唱えられた。然しながらかくの如き主張は、実際において、プロレタリア前衛を封建的英雄にしてしまふことになるであろう。それはまた、プロレタリア文学の「大衆性」をいわゆる「大衆文学」の大衆性と同一視することになるであろう。貴司の場合ほど極端ではないにしても、これまで前衛を描いたプロレタリア文学に或るヒロイズムの色彩の強いものが稀ではなかつたということは或る程度まで認められなければならない。このことはひとつには、従来マルクス主義文学の方面で活動した作家にインテリゲンチヤ出身の者が多く、インテリゲンチヤは闘争においてとかく英雄主義的気持に駆られがちであるということにもよるのである。プロレタリア文学にヒロイズム

の色彩が強いということはブルジョワ的作家及び批評家の側から屢々云われたことである。貴司山治の「プロレタリア英雄主義」の主張はその後ナツプにおいても種々なる批判に出会つた。それでは前衛の正しい意味と位置とは如何なるものであろうか。スターリンは『レーニン主義の基礎』の中で次のように云っている。「党は先ず第一に労働者階級の前衛でなければならぬ……党は労働者階級の先頭に立ち、後者よりも遙か遠く将来を見通し、プロレタリアートを指導すべきであつて、自然生長的な運動に決して追隨する如きことがあつてはならない。……プロレタリアートの前衛として自覚し、大衆をプロレタリアートの階級の利益の水準にまで高め得る党——かかる党のみが、労働者階級を組合主義と絶縁せしめ、独立の政治的勢力たらしめ得るのである。党は労働者階級の政治的指導者である。」然し党は単に前衛たるのみではない。同時にそれはその存在のあらゆる根柢をもつて党と最も緊密に結び付いているところの階級の一部隊、階級の一部でなければならぬ。この言葉によつて見れば、前衛といふのはプロレタリアートの党に属し、労働者階級の一部分でありながら、しかもその指導者であり、大衆の中にありながら、しかも大衆の自然生長性の中に自己を没してしまふのでなく、なお且つ独自の活動を保持する者のことである。プロレタリア作家が真実の前衛を描こうと欲するならば、彼はかような認識の上に立たな

ければならない。然るにプロレタリア英雄主義なるものは、第一に、「英雄的行動」と日常闘争とを形式的に分離することによつて誤つてゐる。地味な日常闘争も英雄的行動も、その時々の際的必要から生れて来るのであつて、いずれも階級闘争の発現形式たることにおいて变りのあるべき筈はないのである。それは、第二に、前衛の英雄的行動も大衆の力なしには發揮されず、また無意義であるということも忘れてゐる。前衛の英雄的行動というのも日常の闘争や大衆の運動など、現実の複雑でしかも必然的な聯関のうちにおいて捉えられ、描かれてこそ、初めて生きたものとなるのである。

ここにおいて我々はプロレタリア芸術の大衆化の問題を取り上げねばならない。この問題はプロレタリア文学運動にとつて決定的な重要性を有するものであり、それについては我々は既にプロレタリア芸術のボルシェヴィーキ化の問題として簡単に述べておいた。この問題は日本共産党が大衆の党として公然と立ち現れるに至つた以後において特に最も眞面目に論ぜられたものであり、またあらゆる論議の出発点ともなり、核心ともなつたものである。然るに大衆化の問題は、最初先ず、「プロレタリアートの芸術を全被抑圧民衆の中へ持ち込む」こととして問題にされた。そしてその方法として、組織の單純な小劇団による演劇、絵、ビラ及びポスターの頒布、小合唱団

及び朗読隊の活動、極めて低廉な小出版、等々、が具体的に挙げられた。然し問題は、次に、当然、如何なる芸術を大衆の中へ持ち込むかということとして進められねばならなかつた。レーニンはプロレタリア芸術は如何なるものでなければならぬかという問題に対して、一、大衆に理解されること、二、大衆に愛されること、三、大衆の感情と思想と意志とを結合し、これを高めること、と簡單明瞭に答えている。プロレタリア芸術の終局の目的が、レーニンの云つた如く、「大衆の感情と思想と意志とを結合し、これを高めること」にあるとすれば、それがいわゆる無産階級の政治闘争意識によつて貫かれていなければならぬことは明らかである。然しそれと同時に、プロレタリア芸術はまた大衆に理解され、大衆に愛されるものでなければならぬ。それでは如何なる作品がこのような性質を具え得るであろうか。このような作品においては生きた大衆が描かれていなければならぬことは云うまでもない。然しながら大衆とは何であるか。大衆とは決して抽象的な全体でなくして、労働者、農民、小市民、兵士等、それぞれの特殊な層に分れ、これに應じてそれぞれの個性がある。それ故に作家はこのような労働者、農民、小市民、兵士等の層のそれぞれの特殊性に適應した、そして労働者についても各々の生産部門の線に沿つて、作品を作らなければならず、かくしてのみ初めてそれを広汎なる大衆の中へ持ち込むことが出来る。

大衆もまたそれを受け入れることが出来る、と主張された。然しながら、更に、そのことはその芸術におけるイデオロギーを弱めることになつてはならないであらう。プロレタリアートの党はボルシェヴィーキであるが、この党はそのイデオロギーにおいて決定的に社会民主主義に対立するものであるから、プロレタリア芸術のボルシェヴィーキ化ということは、社会民主主義芸術に対する共産主義^xの確立によつてなざるべきであるという風に主張されるようになった。かようにして芸術の大衆化ということは、一見それとは反対に、プロレタリア前衛の行動が描かれなければならないというスローガンとなつて現れたのである。然しながらそれがプロレタリア英雄主義に墮してならないことは前に述べた通りである。更にまた注意すべきことは、大衆性の主張によつてプロレタリア文学が従来のいわゆる「大衆文学」の類に墮してはならぬということである。大衆性に対する努力は却つてプロレタリア文学にとつて固有なる新しい芸術性の発見のための努力となつて現るべきである。この点について勝本清一郎は正當にも次の如く書いたことがある。「プロレタリア芸術の確立運動は、大衆化運動と結び付かなければならぬ。プロレタリア階級の中にこそ、将来に於ける新しい建設的な生活内容の萌芽があり、次代の新しい『芸術性』のための諸条件の準備がある筈だからである。その中へと拡大して行かなければ、それらを獲得

することが出来ぬ。即ちプロレタリア芸術は、大衆化して行くことによつて、次第に芸術性を喪失してゆくどころか、かえつて益々新しい内容と、形式と、それを裏づけるべき新『芸術性』の諸条件とを、みずからの肉とも血とも骨髄ともなして行くのである。」ところでお更にまた、プロレタリア芸術の大衆化の問題は、単に一定の芸術を大衆の中へ持ち込むこととしてのみ問題にさるべきではなからう。それはまた他方において大衆の中から芸術を取り上げることとして問題にされねばならぬ。然るにこのこともまたプロレタリア文学運動の発展過程において次第になされて来たところである。即ち日本のプロレタリア文学運動は、一九三〇年の春に「報告文学」、「記録文学」のスローガンを掲げて以来、そのことを意識的に実行して来た。同時にその当時広汎な大衆の間においても自分自身の文学を持たうとする要望がかなり盛んになり始めていたのである。このように工場や農村で働く労働者及び農民の間で作られるところの、具体的な、現実的な題材を捉えた報告文学、記録文学の類は、インテリゲンチヤ出身の「作家」の作品がともすれば公式主義、観念主義に陥る傾向のあるに対して、この危険に反省を与え、それを除去するといふ重要な役目をも演ずることができらるであらう。然しながら文学が個々の事件の報告乃至記録にとどまり得ないということも明らかである。それらのものもそれ自身としてももちろん高い意義を

もつてゐるが、なおその意義は主として資料的のものであつて、それらが眞の芸術に高まり、かくて大衆の組織者として、教育者としてはたらくものになるように指導されることが大切である。これは近年特に問題にされて来た「文学サークル」のひとつの重要な任務である。

さて右の若干の例に徴して明らかであるように、日本におけるプロレタリア文学理論は絶えずジグザグの道を歩いて、然し絶えずその一面性、抽象性を克服しながら進んで来た。理論が面的、抽象的であつた限り、或は作家が理論を一面的、抽象的に受け取つて実践した限り、理論は創作にとつて桎梏となり、或は創作を誤つた道へ引き込んだ。然し全体としてその文学理論が進歩して来たことは認められねばならぬであろう。そしてこの進歩のあととは弁証法的な思惟方法の勝利を示している。プロレタリア文学理論の完成はもちろん将来に期待されねばならぬであろう。ただ見逃し得ないことは、これまでの日本のプロレタリア文学にあつては、理論が多く創作の先に立つ或は先走る傾向があり、逆に創作が理論を引摺つて行くというようなことが殆ど見られなかつたことである。言い換えれば、従来の我が国にはなおプロレタリア作家として眞に偉大な作家が出ておらず、また眞に偉大なプロレタリア作品が出ていないのである。これは謙遜に認められねばならぬ。プロレタリア作品には偉大なものがないということは、創作に対していつも指導

的位置にあつた文学理論が全然間違つていたためではない。その理論はもとより形式的、抽象的に陥つたこともあるが、全体としては正しい方向に向つて發達して來たと云われ得る。或は寧ろ次の如く考えらるべきであらう。我が国のプロレタリア文学の方面には従來いわば「理論家」と「創作家」との中間にあつて両者を正しく媒介するような勝れた「批評家」というものが存在しなかつた。このことのために他に對して理論と創作との間にある距離を特に甚しいものに見せた。プロレタリア文学の批評家は「批評家」というよりも却つて「理論家」であつたがために、一般的原则及び普遍的原理をどのような個々の作家、どのような個々の作品に對しても押し付け、それぞれの作家及び作品の有する特殊性に沿うてこれを誘導すると共に、また創作にとつてそれぞれの場合に適切な特殊な方針や処方箋を与えることが出来なかつた。批評家はもちろん一般の原理をしっかりと握んでいなければならないであらう。然しながら彼はその原理をあらゆる場合にあらゆるものに向つて一様に適用すべきでなく、現実の個々の作家及び作品について行き、その原理をむき出しの俣でなしに十分具体化され特殊化された姿において示すことを怠つてはならない。批評家は剛直でなく、しなやかでなければならぬ。批評家は理論家の理論をそれぞれの作家や作品によつて「媒介」しなければならぬ。かような「批評家」が欠けていたために、作家

も理論家の云うところを形式的に理解し、そこから彼の創作を一面的な、従つて間違つた方向に導いたということが決して少なくはなかつたように思われる。「理論家」は多いが、眞の「批評家」というものがなく、批評家があまりに理論家であつて批評家でないということが、日本のプロレタリア文学において文学理論と創作活動との間の関係が硬直化し、屈伸性を欠いているということのひとつの理由ではないであらうか。

七 芸術的価値と政治的価値

プロレタリア芸術の大衆化の問題と並んで最も盛んに論争されたのは恐らく芸術的価値と政治的価値の問題であつたであらう。かの問題が特にプロレタリア文学陣営内部の問題であつたに反して、この問題は広く一般文壇の関心を惹いた問題であつた。そして後の問題も前の問題と同じく、今に至るまで、実にさまざまな形をとつて絶えず繰り返して現れ、実にさまざまの場合に論議の中へ這入つて来ているのである。それらは、プロレタリア文学に関する限り、二つの中心問題を形造つていると見做されることができらる。

政治的価値と芸術的価値の問題に多くの理論家を動員することになつた契機となつたのは、平

林初之輔の「政治的価値と芸術的価値——マルクス主義文学理論の再吟味」(一九二九年三月)、『文学理論の諸問題』であつた。平林はそこにおいて次のような疑問をもつて始めている。「ダンテの作品にはプロレタリア的イデオロギーが含まれていない。シンクレアの作品はプロレタリア的イデオロギーに貫かれている。だから、ダンテの作品は、芸術的にシンクレアの作品よりも劣っている！」然り！と或る人はこれに賛成して、答えるであろう。芸術作品の価値は、その作品のもつイデオロギーによつて決定される。プロレタリアの勝利のために利益をもたらすもののみ芸術作品の価値がある。否！と或る人は答えるであろう。イデオロギーは芸術作品の全価値を決定する要素ではない。そしてプロレタリアの勝利のために貢献するということは、芸術本来の性質とは没交渉である。ところでプロレタリア文学もしくはマルクス主義文学は政治的規定を与えられた文学である。政治のヘゲモニーのもとに立つ文学である。この事實は曖昧にごまかしたり、糊塗したりしてはならない。芸術や文学から出発して、マルクス主義文学乃至プロレタリア文学を合理化しようとする企図はきれいきつぱりと抛棄されねばならぬ。マルクス主義は芸術や文学を社会の現象として解釈することは出来るが、芸術や文学はマルクス主義から命令され規定されて、政治的闘争の用具となる約束を少しももっていないからである。プロレタリア文学もしくはは

マルクス主義文学のみがそれをもっているに過ぎないのである。プロレタリア文学は芸術の立場ではなくて政治の立場から、文学論からではなくて政治論から出発してのみ合理化されるのである。かくて苟もマルクス主義文学である限り、芸術的価値は完全に政治的価値のヘゲモニーのもとにおかれなければならない。マルクス主義の立場からする文学批評は、つねに、先ず政治的見地からなされねばならぬであろう。この意味において政治的意識の弛緩はマルクス主義文学作家にとつては致命的である。「イデオロギーはあやふやになつたけれども、技巧においてはすぐれて来た」というような評語は、マルクス主義作家にとつては少しも名誉とはなり得ぬであろう。それにも拘らず、我々は文芸作品を批評するにあつて純然たる政治的評価にのみ頼るわけにはゆかない。このことはマルクス主義の一般的理論の真实性を認めた上でのことである。マルクス主義の真实性を認めながら、我々は非マルクス主義作品のもつ魅力にも打たれる。そしてその魅力に打たれる以上はそれをありのままに告白するより外はない。この点が最も重要なのであるが、もし我々の云つたことが真実であるならば、政治的価値と芸術的価値とは遂に「調和」し得ないと我々は信ずるのである。両者を統一する芸術理論はあり得ないと信ずるのである。マルクス主義文学理論は両者の統一ではなくて、政治的価値に芸術的価値を従属せしめ、これをそのヘゲモ

二のものとおかんとするものである。両者は力で、権威で結合せしめられるのである。もしそうであるならば、我々は、現在のマルクス主義芸術理論は、一つの政策論であり、政治論であつて、芸術論と名づくべきものではないと信ずる。だから、幾分寄木細工的な感ある現在のマルクス主義芸術論を解体して、政治的部分と芸術的部分とに還元し、これを明白に規定しなおす必要があると思うのである。

この平林の「マルクス主義文学の再検討」の理論は「懐疑論」とも「二元論」とも呼ばれて、幾多の反駁に出会つた。然し我々はこの再検討が漠然と感ぜられていた問題を意識的にし、それまで「幾分寄木細工的な感」のあつたマルクス主義文学理論に重要な反省を与えたという意義を決して没却すべきでなからう。それは我が国におけるマルクス主義文学理論を単なる一般論の範囲にとどめず、文学理論として特殊化せしめる一契機となつた。「凡ての安易な、従つて欲のない人々にとつて如何なる歓喜、如何なる慰樂であるか、数個の命題から成れる要領の中に一切の科学を押し込め、唯一つの鍵の助けを借りて、生活のあらゆる秘密に徹し得るの可能をもつことは！倫理、美学、言語学、歴史的批評及び哲学の凡ての問題を唯一つの問題に帰せしめて、かくの如くにして、一切の困難を回避することは！」とマルクス追隨者をもつて任ずるイタリヤの哲

学者アントニオ・ラブリオラが云つたことがある。平林の指摘した問題は決して一般的公式をもつて片附けることのできない多くの問題を含んでいる。ところでこの問題に対してナップの文学理論家たちによつて答えられて来たところは、次の諸点に要約することができるであろう。

一、芸術的価値と政治的価値とを分離して考える二元論の根柢にはなお「芸術のための芸術」という思想が横たわつている。然るにこのような「芸術のための芸術」という思想はブルジョワ的な文学論に属するものであつて、その社会的根柢が批判されねばならぬ。プレハーノフが云つた如く、「芸術のための芸術への傾向は、芸術家とそれを圍繞する社会的環境との間に不調和が存在するときに発生する。」これに反して芸術家とその社会的環境と有機的に結合されるときには、芸術に関する「功利的見解」が生じ、喜んで階級の闘争に参加せんとする要求を感じるものである。芸術のための芸術ということが主張されるのは、ブルジョワ社会が崩壊しつつあり、しかも芸術家がプロレタリアートと握手することを知らず、また握手することのできないという事情を反映するものである。

二、いつたい芸術とは何であるか。既にトルストイの如きもこれに答えて云つている、「芸術は人と人とを結合する手段のひとつである。」「人間の思想と経験とを伝える言語が人と人とを結

合する手段となる如く、芸術もまた全く同じように作用する。唯この結合の手段が言語による結合の手段と異なる特殊性は、言語によつて人は自己の思想を他人に伝えるに反して、芸術によつて人は自己の感情を互いに伝える、という点に存する。「芸術活動は他人の感情に伝染する」といふ人間の能力の上にその基礎を有している。「芸術とは、一人の人間が意識的に、或る一定の外の記号を用いて彼によつて経験された感情を他人に伝え、他人がこの感情に伝染されて経験する、ということより成るところの人間の活動である。」トルストイがここで単に感情と云つたものにも思想をも附け加えて理解すべきである。そうすれば芸術は感情と思想との「伝染」という意義を有することとなる。すでに感情と思想との「伝染」である以上、凡ての芸術はその本質において必然にアヂテ、シヨ、ンであり、プロ、パ、ガ、ン、ダであるべき筈であり、かかるものとしてまた必然に政治的価値と結合されているのでなければならぬ。

三、芸術的価値とは何であるか。芸術の価値はその社会的価値にほかならない。「芸術の価値はその芸術が一定の社会において如何なる役割を演ずるかということによつて規定される。然し社会自身が発展するのだから芸術の価値の絶対的基準はあり得ない。芸術の価値は社会的価値である。しかしこの社会的価値ということを狭い意味の政治的価値ということにだけ限定してはな

らない。それは後者よりもっと広い。」というのがその意見である。それだからもし政治的価値という語を社会的価値（しかしこれも最も広い意味における政治的価値である）という語で置き換えるならば、芸術の政治的価値と芸術的価値とは何等対立すべきものでなく、乖離すべきものでもないのである。けれどもこの場合、芸術の価値をその時々刻々の社会的功利価値だけに限定してしまつてはならぬ。そうすればそれは単なる相對主義の誤謬に陥るのほかないであらう。一般的に云つて、プロレタリア作家はプロレタリアートの「階級的必要」を目標として作品を書かねばならぬ。然しながらこの「階級的必要」ということを極めて狭く解釈して、それを運動の当面の、時々刻々の必要ということのみ限定して考えるのは、正しい見方とは云われない。階級的必要に凡てのものを従属させなければならぬということとは全く正しいことではあるが、然しこのことを鬭争の時々刻々の必要によつて他の凡てが犠牲にされなければならない、という風に理解するのは間違ひである。ルナチャルスキの『マルクス主義文芸批評の任務に関するテーゼ』には次の如く書いてある。「批評家・マルクス主義者は全く實際的な問題を課した作品のみを意義あるものと考えてはいけない。当面の問題の提出の特殊な重要性を否定するものではないが、一見あまりに一般的な或はかけ離れたように見えても、實際は注意深く検討すれば社会生活

に影響を及ぼすところの問題の提出の巨大なる意義を否定することは絶対に不可である。」

四、芸術と政治との関係が正しく把握されなければならない。それは機械的にでなく、弁証法的に見られ、言い換えれば、「政治と芸術との統一と差別」ということが理解されねばならぬ。嘗て云われた、芸術はプロレタリア運動の「特等席」である、というような考え方は根柢から破らるべきものである。然し政治と芸術とを機械的に結合して、芸術の政治に対する差別乃至特殊性を減却してしまうことは危険である。両者の差別を認めつつも、現在の段階即ちいわゆる「レーニンの段階」における芸術に対する政治の指導的地位が明らかにされることが大切である。「文学は党のものとならなければならぬ」というレーニンの言葉が階級闘争の実践による政治と芸術との弁証法的統一において生かされねばならないのである。

八 プロレタリア・リアリズムの問題

マルクス主義文学論において、芸術の大衆化、政治的価値と芸術的価値の問題に次いで重要な位置を占める第三の問題は、多分プロレタリア・リアリズムの問題であろうと思われる。これはそれがより直接に文学そのものに関係した問題であるだけ政治論から区別され得る限りにおける

文學論の見地から大切であるとも考えられ得るであろう。

いったいリアリズムとは何をいうのであるか。プロレタリア・リアリズムの問題に關しても最初の見通しを与えた蔵原は書いてゐる。「一般にリアリズムとは何であるか？芸術論上に於けるリアリズムとはイデアリズムに対立するものであつて、等しく現実に対する芸術家の態度から生れて来る。若しも芸術家が現実に対するに先験的な觀念をもつてこれに望み、このイデーに従つて現実を改造し、そしてそれを描き出したならば、そこに生れて来る芸術はイデアリズムの芸術である。これに反して芸術家が現実に対するに何等先験的な觀念を持たずして、現実を現実としてそれを客觀的に描き出そうとするならば、そこにはリアリズムの芸術が生れて来るであろう。従つてその特徴は、イデアリズムの芸術は主觀的、空想的、觀念的、抽象的であり、リアリズムの芸術は客觀的、現實的、實在的、具體的である。そして極く一般的に云うならば、イデアリズムは没落しつつある階級の芸術態度であるに対してリアリズムは勃興しつつある階級の芸術態度であると云うことが出来る。」ところで近代のリアリズム、言い換えればブルジョワ・リアリズムはかの「自然主義」と共に發生したと見られる。それは十九世紀の後半からロマンチズムに代つて現れたのであつて、この轉換の背後には没落しつつある地主階級と勃興しつつあ

る近代的ブルジョワジーとの階級闘争があつたのである。即ち、ロマンチズムは没落しつつある地主階級の文学であつた。そしてそれは、没落しゆく階級のイデオロギーのつねとして、空想的、観念的、伝統的であつた。これに対して自然主義文学は、現実への復帰、因襲の打破、個性の解放をそのモットーとして現れたのであつて、かかるものとしてそれはあらゆる新興階級のイデオロギーに共通なものを含んでいたのである。

プロレタリア文学は擡頭しつつある階級の立場に立つものとして同じようにリアリズムの立場をとるべきものである。プロレタリア作家の現実に対する態度はあくまでも客観的、現実的でないければならない。それではプロレタリア・リアリズムはブルジョワ・リアリズムと如何なる点において相違するのであろうか。第一、ブルジョワ・リアリズムは個人主義の立場であつた。自然主義文学はその出発点を個人の中に有し、しかも個人の中に永遠にして絶対的なものを求めて、それを、「人間の生物学的本性」において得た。然しながら現実において社会から切り離された「人間」というものはあり得ないし、またその「本性」なるものもその社会、その時代から引き離されては一の抽象たるに過ぎぬ。プロレタリア文学はかような個人的立場を棄てて社会的観点を獲得すべきである。我々は社会的問題をも「個人の本性」に帰せんとする方法に対抗して、凡ての

個人的問題をも社会的観点から見てゆくという方法を強調しなければならない。第二、プロレタリア作家は明確な階級的観点を獲得しなければならない。他の言葉で云えば、彼はプロレタリア前衛の眼をもつてこの世界を見、それを描かねばならぬ。かくすることによつてのみ彼は真のリアリストたることができる。そうでない限り、世界はその全体性において、その発展において見られないであろう。なぜなら社会は絶えず進展しつつあり、そして社会発展の推進力となるものは階級と階級との協調ではなくして、却つてその公然たるもしくは隠密の闘争である。階級闘争が社会の真の姿である。この現実をその発展において、従つてまたその全体性において眺めることの出来る者は、現在においては、プロレタリアートの階級的観点を獲得した者のみである。

ところで政治論から区別され得る限りにおける文学論の見地から云つて、日本におけるリアリズムの理論に対して一時影響を及ぼしたのは、いわゆる「総合的リアリズム」の理論であつた。この理論はマーツアの『欧洲プロレタリア文学の道』から直接に取つて来られた。マーツアはその中で書いている。「もしも芸術家が、プロレタリアの現実のエピソード的、隔離された偶然な場面及び現象の限界によつて満足しないならば、もしも彼がすべてのエピソード、すべての偶然の中に全体としての現実との聯繫、過去及び未来への歴史的道程との聯繫を見るならば――そ

のとき彼は必然に啻ただに卑俗なる自然主義をのみでなく、またそれが個人的な（広義における）現象の隔離されたる選択をのみ許すという限りにおいて分析的リアリズムをも棄てて、総合的リアリズムの道に進んでゆかなければならない。……総合的リアリズムがその形式的プランにおいて、分析的ブルジョワ的リアリズムと異なるところは、先ず第一に、現象と思想との広汎な、弁証法的理解によつて決定されるコンポジションの性質にあるのであるから、我々はこの総合的コンポジションの基本的性質を強調しなければならない。」

かくの如き総合的リアリズムの理論はその後如何に展開されて行つたであろうか。惟うに、蔵原が『芸術的方法に就いての感想』の中で「偶然と必然」の問題に就いて述べているところは、この理論の一発展として理解されることができる。そこで先ず蔵原は次の如く云う、「これまで我々の作家達はストライキや小作争議を描くにしても——全然観念的な、公式的な、現実を『超越した』、従つて我々に必要でない作品を問題外とすれば——その多くは個々のストライキ——個々の小作争議を描くにとどまつて、またその中にその時代の闘争の全容姿を浮き上らせて見せた作品は遺憾ながら一つもないのである。そのためにそこには個々のストライキや小作争議に附随した偶然な出来事が、何等の整理なしに描かれていて、我々はそこから時代の本質を掴むこと

も、またその鬭争に対する作者の批判を聞くこともできない。」芸術が直感から出発するということはもちろん正しい。芸術は現実の中の多様性、個別性をそのままの姿で描き出す、ということとは一般的には正しいのであるが、然しまた芸術も概括する、ということをも忘れてはならない。例えば作家が人間を描く場合、彼は決して厳密な意味で一人々々の人間を描くのではない。彼は現実の人間の中から作者に必要なものと不必要なものとを区別し、一人の人間の中でも彼に偶然に備っているものを除いてその本質を取り出し、また幾人かの人間を合して一人の人物を創造する。かような概括は芸術の場合においても必要とされるのであつて、それではなければその藝術のうち描かれた現実は何等生活認識としての役割を果たし得ないであらう。しかしその際藝術は理論もしくは科学の場合とは異なつた独自の仕方によつて現実を概括するのである。即ち芸術の場合にあつては、その概括はこの現実の直接性が失われぬ限りにおいて行われねばならぬ。つまり藝術家はその眼から見てその現象に偶然的と見えるものを除き、それに本質的、固有的、必然的と見えるものを引き出して、それによつて新しい世界を創造する。かくして初めてはつきりとした思想ある芸術となるのである。プロレタリア藝術は現実の現象を無差別に記録するのではなくして、プロレタリアートの観点からそれを整理し、統一して再現する。このようにして現さ

れた現実とは、プロレタリアートの観点が唯一の正しい観点である限り、客観的なものと一致し、現実の本質の表現となる。唯その場合、それが現実の直接性乃至具象性を失わないように努めなければならぬ。

ここで蔵原が述べようとしたことは、もしも「概括」ということにして形式論理的な意味に理解することが許されないならば、偶然と必然との、特殊と普遍との弁証法的關聯せんめいの闡明せんめいということとでなければならぬであろう。偶然的なものを単に偶然的として、特殊なものを単に特殊としてふるいすててしまうというのであれば、そのような「概括」がなおかつ具象性を失わないということとは全く不可能であろう。マーツァが「現象と思想との弁証法的理解によつて決定されるコンポジション」と云つたものは、実は、特殊と普遍との弁証法的理解によつて決定されるコンポジションのことであつた筈である。なぜならこの場合における「思想」は、もしも彼が唯物論者であるならば、先験的な觀念という如きものを意味し得ず、もともと現象そのものの中に含まれる普遍のこととなければならぬからである。かくていわゆる総合的リアリズムなるものは唯物弁証法のこととなければならぬ。

そこで最近のマルクス主義文学理論においては「プロレタリア・リアリズム」という語は次第

に退けられて唯物弁証法という語がそれに代るようになり、「創作方法における唯物弁証法」ということが最も熱心に唱えられている。しかも最近のいわゆる「哲学におけるレーニンの段階」のスローガンに相応して、創作方法における唯物弁証法においても特にその政治的観点の重要性が強調されている。現実のうちにおいてその本質的なものを見得る眼はプロレタリア前衛の眼であるのみである。かかる「前衛的観点」こそは、漠然としたプロレタリア・リアリズムということが社会民主主義的芸術等々のものにも結び付けられるに對して、共産主義芸術確立のために必要欠くべからざるものであり、芸術における唯物弁証法の中核となるべきものである。

九 若干の反省

さてこれまで我々は比較的に正統的と認められる意見になるべく準拠して日本における現代の階級闘争の文学もしくはプロレタリア文学が如何なるものであるかを叙述して来たが、ここにそれについて若干の反省を加えておくということも全然無意味なことではなからうと思う。

先ず第一にプロレタリア文学もそれが文学であり、文学以外のものであつてはならぬことは云うまでもない。従つてそれが文学運動として政治運動と結び付かねばならないとしても、それは

政治運動一般でもなく、また文学運動以外の政治運動とも等しくなく、或る特殊な運動であり、特に文学を通じてのものであるべき筈である。それだからそれはプロレタリア文学そのものの確立及び発展を抜きにして考えられることはできない。プロレタリア文学の文学としての優越が、単に政治運動によつてでなく、また単に文学理論としてでもなく、現実の作品によつて証明されなければならない。真に勝れた作家の発生、生長、活動こそ最も要求されているところのものである。プロレタリア文学が政治的価値を含まねばならぬとしても、それは政治的価値一般のことでもなく、芸術的価値から離れた政治的価値のことでもなく、芸術という特殊なものを含み得るまた含み得る限りの特殊な政治的価値のことでなければならぬ。文学が政治的实践から引き離されてはならぬということは、歴史の現在の段階においては、プロレタリア的実践と全く無関係な位置にあるような者は、その創作において文学としても価値あるものを制作することが出来ないということの意味せねばならぬ。歴史の現在の段階において、文学として優秀な作品を作ろうとする者にとつて、必ずマルクス主義者として何等かの仕方で現実の階級闘争に参加することが欠くべからざる条件であるということではなければならない。文学運動が苟も文学運動として認められる限り、それが文学そのものに対する切実な顧慮を抛棄するのは自己矛盾であろう。

それでは文学とは何であるか。文学は「創作」に属する。科学上の論文は創作とは云われないに反して、文学上の作品は創作と云われる。文学における創作性とは何を意味するであろうか。文学もひとつの人間の活動である限り、それが神の創造について云われる如き何物も予想することなき、何等の物質的なもの、何等の身体的なものも予想することなき、純粹な創造活動であり得ないことはもとよりである。然しまたかような物質的乃至身体的なものが外的存在を意味するとすれば、そこには創作ということも考えられないであろう。人間の意識は外部の存在を模写するとか反映するとかと云われる。けれども意識が単に外的存在を反映し模写するだけの意味のものとするれば、創作ということは考えられない筈である。反映乃至模写という関係は特に「創作」といわれるべき性質のものでなく、その関係においては「理論」というものは考えられるにしても、理論から区別される限りにおける芸術という如きものは考えられない。しかも創作といわれる意識活動も、如何なる意味においても身体乃至物質によつて規定されることなき純粹な創造活動であり得ないとするならば、人間の創作活動の根柢には、何か、外的物質或いは外的身体とは全く異なつた意味における内的な身体或いは物質、より具体的には内的人間ともいふべきものがあり、このものによつてそれが裏から、内部から規定されていると考えられなければならない。意識に

対していわば二重の超越がある。外に向つて意識を超越せる外的「存在」によつて意識の規定される關係が「模写」とか「反映」とかと云われるとすれば、内に向つて意識を超越せる内的「事実」によつて意識が規定される關係は「表現」とか「表出」とかと呼ばれることが出来る。かように内に向つて意識を超越せるものは、外的存在が「客体」と云われるに對して、客体とは云われず、「主体」と云われるのほかない。意識において主体が映されるといふよりも主体が意識のうちになじみ出して来るのである。このような内的人間もとより人間として純粹な精神といふ如きものでなく、身体的でなければならぬ。このように内に向つて意識を超越せる主体によつて規定される限りにおける意識が私のパトスと呼ぼうとするところのものであり、即ち激情、情緒、もしくは情熱である。パトスは主体を模写すると云うべきでなく、それを表出するのである。創作性の問題はかかるパトスを離れて考えられ得ないであろう。その限りに於いて創作は「作家的情熱」の問題であると云われるのは正しい。人間が單なる客体でなく、また主体であるが故に創作といふこともあり得るのである。然しながら人間はもちろん單なる主体でなく、同時にまた客体である。人間は單に主体でも客体でもなく、寧ろ主体と客体との「中間者」と見らるべきものである。彼は客体としていわゆる客觀的世界に屬し、彼の意識もまたこれによつて必然的に規定

されている。その関係において人間の意識は客観の反映である。意識が主体であるのではなく、却つて意識はいわば主体と客体との中間にあり、寧ろ人間が単なる客体でもなく、単なる主体でもなく、両者の中間者であるということを意識せしめるところに、それ自身中間的と見られ得る人間の意識の本性が横たわっているのである。人間が中間者であるということは弁証法的意味においてである。換言すれば、人間は主体と客体との弁証法的統一であり、それによつて彼の意識もまた根源的に性格付けられている。

プロレタリア文学と雖もこの一般的な事態を認識しなければならぬ。もしもそれが、従来甚だ屢々間違つて理解されたように、単なる客観主義の立場に立つならば、創作ということはその固有な意味では考えられることが出来ず、従つて理論と芸術との相違も十分な意味では基礎付けられ得ないであろう。その文学におけるリアリズムなるものも決して単なる客観主義のことではあり得ない。嘗て蔵原惟人は『生活組織としての芸術と無産階級』（一九二八年四月）という問題を論じた際に就中次のように述べたことがある。無産階級芸術には二つの型がある。この二つはもちろん截然と区別されるべきものではないが、それでもそれは生活を組織するその方法において、かなり根本的な相違を示している。しかもこの二つはそのいずれもが重要であつて一つを

もつて他に代えることは出来ない。二つの型とは何であるか。第一は、いわば無産階級の主観的、自己表現の芸術とも名づけられるべきものである。プロレタリアートはこの社会において悩み、喜び、憎み、愛しつつも、自己の解放のために血みどろの闘争を続けつつある。彼はこの社会において自由を奪われ、圧迫され、屢々飢餓と死とに脅かされつつある。しかも彼等の憎悪と憤怒とは、明日の社会に対する希望と熱情と共に、次第に高まり、それは自己の周囲にあらゆる被抑圧民衆を結成して、今やこの有産者社会を^x変革せずにはおかない。しかもこの憎悪、この憤怒、この激情、この闘争、この希望——これらはまたその自己の芸術的表現を求めている。無産階級の「抒情詩的」自己表現の芸術がそれである。第二に、現代生活の客観的、「叙事詩的」展開がある。かくの如き芸術が無産階級芸術の他の型を形造っている。例えば、我々は現代社会の科学的、マルクス主義的分析によつて現代の日本の資本主義が如何なる段階にあるかを知っている。我々はまた我が国における労働者、農民、小市民等が如何なる客観的情勢にあるかを知り、その運動が如何なる程度まで進展しているかを知っている。然しもしも我々が科学的分析の助けのみをかりてこれを認識しようとするならば、我々はただ抽象的、概念的にしかそれを理解することが出来ず、しかもそれでは足りないのである。我々は更に、我が国には如何なる労働者、農民、小市民、

或はその他の人々が如何なる生活をし、それが如何なる感情と思想と意志とを有するかということ、個別的具体的に知る必要がある。そしてそのためには我々は我々の経験を通過して、我々の現実の眼をもつて見なければならぬことはもとよりであるが、しかも我々の限られた経験と限られた観察とをもつてしてはその凡てを認識することが出来ない。ここにおいてこの点を補足し、その認識を助けるものとして、この現実を正確に、客観的にしかも具体的に描き出す芸術が現れて来なければならぬ。これが現代生活の客観的叙事詩的展開としての芸術である。まさにかくの如く蔵原は云つてゐる。ところでここに蔵原が無産階級芸術の二つの型として区別したところのものは、我々の如く主体及び客体の概念を区別することによつて初めてその深さと広さにおいて理解され得るであらう。即ち一方、いわゆる主観的抒情詩的自己表現の芸術においては、我々の意味で主体的に規定される方面の人間が特に描かれるのであり、かかる表現の地盤となるものは、パトスである。ここでは蔵原の述べたように、悩み、喜び、憎み、愛、等の表現によつて人間が主体的に描き出されるのである。蓋しこれらの心理を描くことを除いては人間は真に主体的に描かれ得ない。我々が人間を主体的に捉える場面はいわゆる心理、特にパトスである。従つていわゆる心理描写はプロレタリア文学にとつても決して無視されてはならぬ。そして他方、蔵原が

現代生活の客観的叙事詩的展開といったものは明らかに我々のいう客体の秩序における人間と結び付く。ここで特に問題となるのはパトスではなく、却つて客観的世界を模写する限りにおける意識、即ちパトスに対して我々がロゴスと呼ぼうとするところのものである。もちろん、蔵原も認めねばならなかつた如く、二つの型の芸術の区別はどこまでも相対的である。純粹に主観的な芸術も、純粹に客観的な芸術もない。寧ろ本来次のように主張されねばならない。現実の人間が主体と客体との弁証法的性質のものであり、従つてまた現実の意識がパトスとロゴスとの弁証法的性質のものであるところから、芸術上における眞の意味のリアリズムもそのような弁証法の基礎の上に成立し得るものである。ところでその主体的方面に関しては「眞実性」が、その客体的方面に関しては「現実性」が問題でなければならぬ。かくてリアリズムは主体的眞実性と客体的現実性との弁証法において初めて十分な意味で成立する。プロレタリア・リアリズムといわれるものもかくの如き性質のものでなければならぬであらう。プロレタリア文学は、マルクス主義の根本に従つて、弁証法を原理とするものであるところから、そこにおいてリアリズムも眞のリアリズムたるものが出来ると云わねばならぬ。然しそのためには従来の客観主義的偏向から脱却する必要があるのはもちろんである。いわゆる創作方法における唯物弁証法はその根源的な意味で

は右の如き主体と客体との弁証法でなければならぬであろう。

然しながらかような我々の主張に対しては容易に異論が生じ得ると考えられる。第一に、それはイデオロギーの問題はどうなるのであるか、とひとは反問するであろう。文学における創作性の問題を主体乃至パトスにおくことは、イデオロギーを全く排斥することになりはしないか。イデオロギーは認識の問題であると云われる。然るに認識ということも分析すれば二つの方面があるであろう。理窟ではその通りであると「知つて」も、そうであるということが本心から「分らない」という風に人々は云うことがある。「知る」ということと「分る」ということは区別される。一方は客体的な意味をもち、他方は主体的な意味をもっている。客体的に「正しい」と知つても、主体的に「ほん」とに分らないということがある。「正しき」と「ほん」とが区別され得る。或る物の「理論」を正しく知ることと、それがほんとに分り、「思想」としてその人のうちに生きるということは別問題である。客観的な「理論」と主体的に捉えられた「思想」とが区別されることが出来る。そして科学の場合とは異なり、文学においては理論が単に正しく知られるばかりでなく、それがほんとに分り、いわゆる身をもつて体得され、思想として主体的に生きることが大切である。そのときロゴスたる理論もパトスと結合するであろうし、それによつて

主体的な生命を与えられるであろう。よく云われるように、文学は理窟だけで書くことができない。イデオロギーは飽くまで必要ではあるが、更に重要なことは、それが主体的にほんとに体得され、もはや単なるロゴスとしてでなく、またパスト的に存在するということである。理論も芸術家を捉えるや否や、主体的な激情とならねばならぬ。マルクス主義作家が政治的実践と没交渉であり得ないということはここからも理解され得るであろう。「理論も大衆を捉えるや否や物質的な力となる」とマルクスが云ったことがある。

第二に、唯物弁証法という主体はプロレタリアートとその党^xのほかの何物でもない、と他の者は反対して云うであろう。いかにもその通りである。然しそのとき主体というのは、正確には、同時にまた客体でもあるのである。それは「主体・客体的」なものである。かくの如き主体・客体的なものが普通に主体といわれるものであるけれども、既に主体・客体的といわれる以上、そこには主体が客体から区別されておらねばならず、また主体・客体的なものがなおかつ主体といわれるからには、かかる区別において客体に対する主体の優位ということが認められているのでなければならぬ。このような主体・客体的なものとしての主体が主体として描き出されるためには、いわゆる心理描写を避けることができない。なぜならプロレタリアートとその党といつても

抽象的な存在であるのではなく、芸術においてそれを描く場合には例えばプロレタリア前衛というような具体的な人間を通じて描くことが必要である。尤も心理描写はこの場合単に心理描写のためのものでなく、却って主体を真に主体的に描くためにそれは要求されるのである。人間はその現実においては主体と客体との弁証法的なものであるから、リアリズムをもつて単なる客観主義の如く解している限り、決して「生きた人間」は描かれまいであらう。

第三に、我々の理論は人間の社会性を没却するものだ、という非難が起るかも知れない。我々はもちろん人間の社会的性質を十分に認める。然しそれだからと云つて、人間は社会的本質に解されてしまうようなものでない。寧ろ我々によれば、人間は単なる「個人」でもなく、単なる「社会」でもなく、両者の「中間者」である。個人主義者の云うように人間が単に個人的なものでないことはもとよりである。元来「個人」があると云わるべきでなく、「人間」があると云わるべきであり、そして人間はその根本的規定において「中間者」である。それ故に個人主義の他の極に立つ普遍主義もまた誤謬である。マルクス主義はともすれば普遍主義であるかのように、言い換えれば、人間の本質は全く社会的本質であると考えるかのように見られる傾向がある。然しなからもしも個人のイニシアチヴを全然認めないとすれば、芸術を初め一切の文化の発展は考えら

れないであろう。然しまたそういう個人も他面において社会的に規定されている。先ず人間を「個人」と考えた上で個人と社会との弁証法を考える見方と雖も正しいとは云われず、寧ろ、「人間」はその全き具体性と現実性において単なる個人でも単なる社会でもなき両者の「中間者」と考へらるべきである。この中間が弁証法的意味のものであることは云うまでもない。プロレタリア文学と雖も「生きた人間」を描こうとする限り、かような見地を離れることが出来ないであろう。

今日の倫理の問題と文学

【1933.4】

一

この頃わが国の文壇の一部においても文学と倫理ということが問題になつてゐる。文学と倫理といへば、あまりに古い問題のように考えられる。それが最近あらためて問題にされるといふには、なにか特別の理由、なにか新しい意味のあることであろうか。私はいま文芸批評家たちによつて提出されたこの問題を哲学的に少し掘り下げてみようと思う*。

* 批評家は現実に書かれた作品よりも彼の頭に描く可能なる作品について批評することがある。例へばニーチェの『悲劇の誕生』そのほかの場合を見よ。

この問題は今日全く新しく、しかも根源的に問われているのであつて、我々はそのことをさしあたり二つの点から理解することができよう。第一に、倫理は従来ほとんどつねにロゴス（理性）のことと見られて来た。しかるに今度はそれがパトス、即ち激情、情熱等と直ちに結び附けられている。それはパトロギー的に捉えられている。これまでにも倫理の問題がパトロギー的に捉え

られた場合があつたにしても、ストアの倫理学においてのように、徳はパトスなきこと（アパテイア）と考えられた。それなのに今日の文学においては、パトス的であることが倫理的であるとされているように見える。これはあまりに冒険ではないであろうか。文学と倫理の問題は、現に、かくの如き冒険において提出されているのである。従つてそれが通俗倫理はもとより、観念論的倫理学の立場とも無関係であるということはおのずから明らかである。第二に、倫理の問題はこれまで多くの場合理想主義的に見られて来た。そこで倫理と芸術との統一ということも、コーヘンにおいてのように、観念論的美学の立場から考えられたか、さもなければロマンティズムの立場において、ヘルバルトなどのしたように、倫理というものを美的に解釈することによつてそれと芸術との結合が企てられた。しかるにいま我々の間で文学と倫理ということが問題になつているとき、それはかようなロマンティズム乃至アイディアリズムの立場とはまるで反対の立場において問題になつているのである。それは徹底したリアリズムの立場から離れない。例えば、ラモン・フェルナンデスのいうところでは、ジードはフランスのあらゆる作家のなかで本来の科学的精神を具えた唯一の人である。我々はジードをリアリストといい、このようなジードにおいてモラルの問題を考えさせられる。或いはまた我々はドストエフスキーを偉大なるリアリストと

呼ぶ、そして我々はこの人において倫理の問題が甚だ鋭く、甚だ深く現れていると考える。リアリズムと倫理とは如何にして結び付き得るのであろうか。なにかの理想、なにかの當為を思うことなしに倫理というものは考えられることができるのであろうか。いずれにしても右の二つの点に今日の文学における倫理の問題の中心があるように思われる。

そして私はこの問題の解決の鍵が実は主体性の概念のうちに存するものと信ずる。蓋し倫理的ということが如何ように考えられるにしても、それは根本において主体的ということを除いては考えられない。それだから文学上のリアリズムにしても、もしそれが単に客観主義の意味であるとしたならば、リアリズムと倫理とは没交渉なことにならねばならぬ。けれども他の機会にも述べたように、客体的なりアリズムばかりがリアリズムであるのでなく、リアリズムにはむしろ二つの方面、即ち客体的現実性の方面と主体的眞実性の方面とがある。理論をはつきりさせるために理想的に観察するとき、自然主義の文学はリアリティというものを対象的な、客体的な方向に考えた。それはリアリスティックな意図から現実に飽くまで忠実であろうとし、人間のさまざまな情欲や激情を仮借することなく、躊躇することなく描き出した。しかしそこには本来倫理の問題は存しないと考えられる。そのことは自然主義の作家が通俗倫理、日常道徳を無視して、普

通には不道德とされていることを何等非難する様子も見せず、むしろ好んで人生のそのような方面を描き出したということによるのではなく、ほんとうに決定的なことは、自然主義の考えたりアリズムが客体的なりアリズムであつたということである。ドストエフスキーも人間のあらゆる不道德とされ、醜悪とされる生活を情熱的に描き出した。しかも彼が倫理的であるといわれるのは、彼がより多く主体的眞実性の意味におけるリアリストであつたがためであらう。我々はこれらの点をもつと精密に追求しなければならない。

すでにいつたとおり伝統的な哲学においては倫理的と理性的とが同一に見做された。理性的であること、そこでまた理性に従つてもろもろの激情を制御するということが倫理的なことだとされている。倫理はロゴスのことであつて、パトスは却つて倫理に反するものとされている。かくの如き見方はいまや顛倒せしめられなければならないと見える。そのような見方こそ実は最もしばしば倫理の問題を間違つた道へ連れて行つたところのものであり、少なくともそれから文学と倫理の問題を考へることができぬ。ロゴスとは如何なるものであらうか。我々の解釈によると、ロゴスとはおしなべて意識の客体的な象面である。ギリシア哲学がロゴスを発見したといわれる。その場合ロゴスはイデアに向うものとせられ、そしてまたロゴスは即ちエイドスもしくはイデア

とも考えられた。ところでイデアは感性的なものにしないで、どこまでも対象的なもの客体的なものの意味を含んでいる。プラトンに従うと我々がイデアを認識するのはイデアを憶起（アナムネーシス）することにほかならない。しかるに憶起されるものはすでにそこに在ったものでなければならぬ。そしてこの「すでに」ということがまさしく対象の、客体の根本的な規定なのである。我々が何をはじめるにあたつてもつねに「すでに」そこに見出されるものが客体である。客体はその意味ですべて或る根源的な過去性を担っているものといふことができる。ロゴスは純粋なイデアに向うとせられる場合にもなおかつ客体的な意識の意味を離れない。その限り、主体性そのものを現すべき倫理をロゴスと結び附けて考えることには困難がある筈である。近代に至つてカントは主観の概念を哲学的に確立した。その限り、彼は他の如何なる哲学者にもまして倫理の問題を深めることができたのである。しかしながらカントは観念論者として、この主観を「自我」と考えたのみでなく、またそれを理性と等しく考えた。倫理の問題はいわゆる実践理性のことと考えられることによつて、カントの倫理学は誰も知るとおり形式主義に終らねばならなかつたのであるが、しかし更に注意すべきことは、彼が或る一定の道徳的格率の倫理性を具体的に説明するにあつて形式論理に訴えているということであろう。彼が一度ならず挙げた有名

な例において、彼は、ひとは虚言してはならぬということを、もしも虚言するということが普遍的に認められて行われるならば、ひとが虚言することはつまり論理的に自己矛盾に陥らねばならぬという風に説明することによって論証している。倫理の問題を形式論理に訴えて証明するなどということは、全くのペダンティシズム【pedanticism 銜学】ではないであろうか。しかしながらカントですらがかくの如き誘惑に捉えられたということは偶然ではなかったであろう。そのことはロゴスが結局において対象的な意識であることを率直に示していると思う。倫理を理性におくことはなにか高貴なことでもあるかのように見える。けれども我々は人生の経験においてあまりにもしばしばそのような人々が生の具体的な倫理の問題に關して形式主義に、従つてカズイストリー【casuistry 決疑論】に、修身教科書の道德論に陥り、かくてまたその本心においては打算的で、功利主義的であるのに遭遇しないであろうか。

主体的な意識はロゴスとは相反するパトスである。倫理の問題をパトスのうちに捉えたのはなにかんづく今日の倫理的といわれる文学に多くの影響を与えたニーチェであつた。この奇怪なる詩人的哲学者は倫理とロゴスを結合したソクラテスと戦うことに自己の情熱を見出した。ニーチェは『道德の系譜学』その他において、道德上の諸概念をパトス、特に「距離のパトス」の根源か

ら解釈した。尤も見方によつてはニーチェといえども、パトスにおいて生の本質的なもの、根源的なものは自己を顕にすると考えたにしても、この生を十分主体的に捉えず、かくてパトスと主体性との内的な関聯を十分に明らかにしていない、といわれることもできる。そのとき一步を進めたと見られるのは、かのキエルケゴールであろう。キエルケゴールによると、真の現実の主観性である。しかもそれは知識する主観性ではなく、倫理的・実存的な主観性のことである。「個人の自身の倫理的現実が唯一の現実である。」と彼は書いている。かかる現実是如何なるものであるか。「個人的生の歴史は状態から状態への運動において進展する。各々の状態は一の飛躍によつて指定される、」そしていわば二つの瞬間によつて限られている、「これら二つの瞬間の間には如何なる科学も説明しなかつた、また説明し得ない飛躍が横たわっている。」即ちキエルケゴールによると、内面的な生は瞬間性、従つて真の現在性を有する。それは瞬間から瞬間への非連続的な飛躍において運動するのであつて、それが倫理的な生の本質である。かような生は何処において自己を顕にするであろうか。パトス（ライデンシャフト）においてである、とキエルケゴールは答える。「キリスト教はまさにライデンシャフトを強く起したしめ、その頂点に持ち来そうとする、しかるにライデンシャフトはまさに主観性であり、客観的にはこのものは

決して存在しない。」ギリシアのロゴスの哲学に対するキリスト教の特質の新しい評価がここにある。パトスにおいて人間の主体性は顕になり、パトスは倫理性の固有なる場面である。あらゆる意識は表象によつて土台附けられている、というブレンターノフツサールのな見方はここに打ち破られる。キェルケゴール的なパトスはいわゆる内在的対象性をもたぬ意識、また志向的ではない無対象な意識である。フッサールの現象学がおロゴスの意識の現象学であるに對し、今日それを圧しつつあるハイデッガーの現象学はパトスの意識の現象学であるということもできる。そしてハイデッガーの現象学もモラルの問題を中心としている。ひとり文学ばかりでなく、現象学或いは実存哲学、フロイド流の精神分析学、その他を含めて、パトロギー的であるということが現代の特徴的な精神的状況である。

二

このようにパトスと倫理とを関係附けるということは文学の問題にとつても重要な意義あることであると思われる。それによつて初めて文学と倫理との内的な関係も考えられ得るであろう。文学のことは創作といわれているが、かかる創作性の問題はその根源においてパトスの、いうと

ころの作家的情熱の問題である。ロゴスからでなく、パトスからでなければ、創作性というものは考えられぬ。それは単に客体を反映するという方面からは考えられず、そこには必ず根源的に主体が自己を表出するという方面がなくてはならず、そして主体がその主体性において根源的に自己を顕にする場面はパトスである。文学は創作であるところから、文学におけるパトスの位置は何等かの仕方でつねに認められている。例えば、心理描写ということである。この場合「心理」とは何を意味するのであろうか。文学でいう心理はただ一般的意識のことではなからう。意識といつても二重のもの、即ちロゴスの象面とパトスの象面とがある。そして文学で心理といえば特にパトスのことを意味している。人間は身体であり、そのほかになお人間は意識をも有するという如き意味で、文学において心理描写が要求されるのではない。むしろ、人間は単に客体でなくして主体であり、しかるに主体の主体性はパトスにおいて自己を顕にするという意味で、パトス即ち心理を描くことが要求されるのである。心理も文学にあつては言葉を通じて表現されるのほかなからう。言葉はもとロゴスである。しかしながらパラドキシカルに聞えるにしても、言葉がもしもただロゴス的であるとしたならば、文学というものはないであらう。ロゴスたる言葉のうちにはまたパトスが自己を表現するのでなければならぬ。言い換えると、言葉は外に見られた形

あるものの形を写すのみでなく、内に動く形なきものの形を現し得るものでなければならぬ。言葉において人間は語られた物を表すばかりでなく、同時にまた語る自己自身を顕にするのである。言葉とパトスとの内面的なつながりを明らかにするということは、文学理論にとつて大きな問題のひとつを形作っており、特に文体の問題の如きについてはパトロギー的研究が必要ではないかと思われる。いわゆる「言葉のジーニヤス」 *génie des langues* というものはパトスから説明さるべきものであろう。いつたいレトリックという語のもつ感じと意味とが今では昔とたいへん変つて来た。けれども、例えばアリストテレスが『修辞学』の中で取扱つたような意味におけるレトリックの問題は、単に文学の問題にとつてのみならずむしろ広く社会的に、現在非現実的になつたどころか、却つて現在においてこそますます現実性を加えているのである。そのことはともかくとして、アリストテレスのこの書物がレトリックという名を戴いているというために見逃してならないことは、パトスの問題がこの書物のひとつの重要な内容をなし、それが詳細に究明されているということである。即ちアリストテレスはそこで言葉（特に話される言葉）の問題をパトスとの具体的な関聯において研究した。これはすこぶる興味深きことであつて、レトリックはその多くの部分においてパトロギー的に取扱わるべきものであろう。

しかしまたここでは特に文学における性格描写ということである。人間の「性格」とは根源的には如何なるものであろうか。性格とは *genius* のことである。そしてジーニヤスはパトスのうちにある。性格的なものはパトス的なものである。主観の概念を確立したカントは、それと共に「人格」の概念を基礎付け、この概念を彼の倫理学の中心に据えた。けれどもカントは観念論者として人格の本質をロゴス（理性）として解釈することによって、ラスクなどといったように、個性というものを破壊する結果に陥っている。蓋しカントに従うと、人間が人格であるのは理性によってであり、しかるに理性はすべての人間においても同一なる要素である故に、我々は人格的であればあるほど、いよいよこの理性という普遍的なもの、共通なるものの一例に墮してしまふことになって、自己の固有性、独自性の意味はもはや認められることができなからである。そこで私は伝統的に観念論と結び附いている人格なる概念のかわりに性格という概念を用いることにしよう。我々は他とロゴスを共にするとき個性的でなくなるとしても、他とジーニヤスを共にする *congenial* ことによつてますます個性的となることが出来る。コンジーニヤルなものは共に性格的なものであつて、パトスにおいて結び附いている。そして倫理的なものは性格的なものである。エートスはもと性格を意味した。性格的でない倫理的は真に倫理的でない。倫理的な文

学においては性格的ということが重んぜられている。むかし個別化の原理は物質であると考えられた。我々はこの思想を新しく解釈し直して、人間の性格化の原理はパトスである、ということもできる。もとよりパトスは、かつてロゴスがそう考えられたように、何物も予想することのない純粹活動でなくて、それは外において客体によつて規定されないにしても、内において主体によつて規定されている。パトスはもと外的身体によつて規定されるものでなく、内的身体もしくは内的自然によつて規定されるものである。個別化の原理とせられる物質は、何等かの客体的な意味における物質でなく、それとは全く秩序を異にする主体的な意味における物質もしくは内的身体のことではなければならないであろう。かかる内的身体はパトスのうちに自己を主体的に表出する。文学においては性格描写が要求されるとすれば、それは心理描写を通じてなされるのであつて、心理というのはパトスのことである。性格的に描かれるのでなければ、「生きた人間」は描かれない。パトス的に描かれるのでなければ、真に性格的に描かれることはできぬであろう。

尤も、区別すべきことは、性格的ということと個人的ということである。性格的とは本来、主体的、パトス的ということ以外の何物でもなく、それは個人的ということと直ちに同じに考えられてはならぬ。この点で私はキエルケゴールその他と全部は一致することができぬ。キエルケゴ

ールは主体性における人間を「単独者」*der Einzelne* という範疇をもつて表した。「単独者なる範疇に私のあり得べき倫理的意味は無条件的に結び附いている。」と彼は書いている。単独者の概念にまで突き詰めることによつて人間の倫理的主体性の意味は限りなく深められたけれども、しかしまたそのような見方は社会的なものをただ単に客体の方向においてのみ見て、これを主体的に捉え得なかつた結果であるという非難を免れないであろう。人間を個人と考えるのは、人間をなお真に主体的に捉えず、未だ客体的な見方を脱し切っていないものといわれ得る。個別化の原理としての物質たる内的身体は同時に社会的身体の意味を含んでいる。パトスは決して単に人間を個別化するのみでない、それはむしろ人間を性格化することによつて却つて人間を結合するのである。ニーチェが称揚した如く情熱の心理学について繊細な理解を有した文学者スタンダールも、パッションは自己愛 *amour-propre* とは反対のものだといつている。エゴイストは真にパトス的になりきることができぬ。およそ利己主義とか利他主義とかいふ概念は本来パトス的な概念ではないともいえる。「同じように生活において、私のうちに住むのは他の者の思想、感情である、私の心臓はサンパティ【*sympathie*のフランス読み】によつてのほか搏たない」、このようにジードが書いたとき、*Sympathie* とらうのはもとより利他主義というが如きものでなく、また安易な同情

というようなものでもなく、文字どおりにパトスを共にするというでなければならぬ。他とパトスを共にするのでなければ、小説家となることもできぬ、彼のパトスが彼のジーニヤスである。かく考えるとき更にスピノザの如きが人間のパトスから社会の成立を説明したということにも深き意味を認めることができる。原罪の意識、この最も不思議なパトスこそはキリスト教的世界において人間を人類に結合した原理であった。後の観念論的哲学がそれをいわゆる「人類のイデー」という意味に、従つてロゴス的に説明したとき人類の結合は現実的には却つて失われていたのである。我々がこの世界におかれて同じ運命の意識——客観的に見て運命が同じなのではない、むしろ運命のパトスを共にするのである、——は我々を内的に結合せしめるであらう。トルストイは『芸術とは何か』の中で、芸術の意味は人と人とを結合するにあると述べた。眞の文学はまことに人間を結合する。それは人間をパトス的に捉え、パトス的に描くことによつて初めて眞に人と人とを結合するのである。「芸術の最高の目的は社会的性質の美的感情を作り出すことである。」とギュイヨールもいつた。尤もパトスにおいて自己を顕にする人間は、本来、客体的な人間ではない、深きパトスはドストエフスキーのいうような「地下の声」である。キェルケゴールにして書いている、「この実験が一般に印象を与えたとすれば、それはあたかも、一羽の

野鳥のはばたきが現実のうちに安心しきつて生活している同族のかいならされた鳥どもの頭の上に聞え、そして知らず識らずこれらの鳥どももまた、はばたきするようにされるが如くでなければならぬであろう、なぜならかのはばたきは不安であり——同時に誘惑であるから。」我々はドストエフスキーの作品の中にかのはばたきを聞かないであろうか、そして我々の心も知らず識らずはばたきさせられ、そして互いに身を擦り合わさないであろうか。孤独を愛したブルーストでさえ書いている、「もしあなたが私の書物を読んで下さらないにしても、それは私の咎ではありません。それは私の書物の咎です。なぜなら、それがもし真に善い書物であつたら、それはすぐさま離れ離れの心結び付け、悩める胸に平和をもたらすでしょうから。」パトスは人と人とを結合する、パトスは人間を主体的に結合するものとして倫理的である。もと個人倫理というものがあるのではなからう。人と人とのパトスの主体的結合のうちに倫理はあるのである。理論は客観的普遍的なることによつて人間を結合し得るに反して、文学は性格的なることによつて人間を結合することができる。

旧い美学の根本概念が「美」であつたとすれば、新しい美学のそれは「真」であるともいえる。美は真に比してはなお浅薄で皮相的であると思われる。少なくとも現代人の意識にとつてはそう

である。我々は美よりも深く真実を求める。我々の問題はもはやかの「美的仮象」ではなくて、却つて芸術における真である。ところでこの場合ロゴスの問題は「真理性」Wahrheitであるといわれるならば、これに対してパトスの問題は「真实性」Wahrhaftigkeitである。真理ということとは伝統的には意識と対象との一致 *adaequatio rei et intellectus* という風に定義され、従つて客観的な意味に用いられている。主体的な意識であるところのパトスの問題はこのような真理ということではなく、却つて真实性である。それだから主観的思想家キエルケゴールは真理の問題を「真实性」*Rechtlichkeit*の問題に還元した。キエルケゴールは「彼の欲したもの」について、「全く単純だ、私は真实性を欲する。」と語っている。ニーチェもまた真实性を「我々の」徳、そしてしかも我々の「唯一の」且つ「最後の徳」と呼んでいる。文学の真もかくの如き真实性の要素を除いてあり得ない。作家的情熱というもかかる真实性を離れては考えられず、それはまたジードなどにおける *sincérité*【誠意・率直】である。文学における倫理の問題はかかる主体的真实性の問題であるともいえる。しかるにロゴスの意識にとつての問題はそれの対象性である。このような対象性は、文学にあつてはどこまでもその具象性を失うべきでない限り、現実性と呼ばれることができる、私のいう客体的現実性がそれである。このようにして、以前、私は文学の真について論

じた際にも、それに主体的真実性と客体的現実性との二つの方面があることを述べた。作家の真実性とは如何なるものであろうか。ジードは或るところで書いている。「我々は頭にするために pour manifester 生きている。倫理と美学の規則は同じだ、頭にするのではないすべての著作は無益で、そしてこのことによつてまさに、悪作である。頭にするのではないすべての人間は無益で悪い人間である。……芸術家にとつての倫理的問題は、彼が頭にするイデーが多数の者に対して多かれ少なかれ倫理的で有益であるかどうかということではない、問題は彼がそれをうまく頭にするということである。」しかし頭にするべきものは何であるか。「ところでいま何を頭にすべきであろうか。」とジードは意味深き問を発している。

三

いまもし人間を一面的にパトロギー的に捉えたとすれば、如何であらうか。パトスはロゴスとは反対の方向をもっている。ロゴスの意識は、感性知覚から思惟に至るまで、すべて対象を含んでいる。それは高まれば高まるだけ、いわばいよいよ対象を含み、いよいよその対象性もしくは客観性を増して来る。これに反してパトスの意識は深まれば深まるほど、いわば対象を失い、次

第に無対象となつて行く。一方は次第に対象的となり、他方は次第に無対象となるところに、ロ
ゴスとパトスとの根本的な対立が現れる。運命の意識といい、原罪の意識というも、根本において、
みなかような無対象なパトスである。パトスはそれが深まるに従つて無対象となるところから、
人間を主としてパトロギー的に捉えた人々は、ニーチェでも、キエルケゴールでも、或いはまた
ハイデッガーの如きでも、みな「無」というものに突き当つた。この無はそれ自身性格的であつ
て、それぞれ性格的に解釈されている。ニーチェにとつては輝く諸々の星を産む渾沌であり、キ
エルケゴールにとつてはそれは「死への病氣」であり、ハイデッガーにとつてはそれは現存在の
「有限性」にはかならない。この無からニヒリズムも出て来るであらう。東洋思想はおおむねパ
トロギー的であつて、従つて無がその思想の中心であつた。この無はそれぞれ性格的に体験され
て古来日本文学の基調をなしている。しかしここでは無は多くパトスの無ではなかつたよう
である、なぜなら東洋においては、ストアの倫理学で *o. fides* が徳とされたように、パトスなき
ことが徳とされたからである。尤もこのようなアパテイアということも、もともとパトスが無対
象となり得るものであるところから可能であらう。そのことはどうであるにしても、我々がこ
で問題にしているのはパトス的な無であり、そしてパトスはロゴスと対立しており、そして倫理

は根本的にはこのような対立のうちに考えられるのである。デカルトは懷疑から出立して *cogito ergo sum* ということに突き当たった。それによつて彼が求めた確実性に到達した意識は結局ロゴスの意識である、このものにおいては明晰性と判明性とが与えられている。ロゴスの意識はフツサールの純粹意識の如きものとして明証性を含むことができる。そこでブレントラーはデカルト的な意識のうちに道徳的認識の根源を求め、この認識の明視性を示そうとした。これとは反対の方面に、即ちパトスのうちに倫理を考える人々は、しかるにかくの如きロゴスの明証性に抗することに彼等の倫理的情熱を見出している。「主観性のみが真理である。」とキエルケゴールはいう。そして彼はそれを次の如く説明する、「激情的な内面性の領有のうちにしつかり捉えられたものとしての、客観的不確実性、それが真理である、それが実存者にとつて存する最高の真理である、客観的にはひととはそこにただ不確実性を有するのみである、しかしあたかもこのことが内面性の無限なる激情を集中せしめ、そして真理はまさに客観的に不確実なもの無限性の激情をもつて選ぶという冒険のうちに存する。」「数学上の命題にとつてはこれに反してもちろん客観性は与えられている、しかしながらそのためにその真理はまたどうでもよい真理である。」同じようにパスカルは「デカルトは無用であり、不確実である。」と記している。ロゴスのものは明証性

を有する。そして我々の常識、そして一般に私がドクサ及びドグマとして哲学的に規定しているものはまたそれ自身の意味、それ自身の仕方において自明性をもっている。しかしながら倫理性はそれらとは相反し、相矛盾するパトスの方向にある。それ故に人間の実存の倫理性は、シエストフがそのドストエフスキー論を名づけたように、「明証に対する戦」*la lutte contre les évidences*のうちに顕になるのである。およそ対立というものなくして倫理はない。客観的な明証性もしくは自明性に対する主体的パトスの争のうちに倫理はある。この争は私のいうようなドクサに対するミュトスの争ともなるであろう。いずれにしても、これまで激情に対する理性の戦のうちに倫理を考えて来たのとは反対である。

しかるにドクサやロゴスと戦うにしてもパトスの方面の深奥に控えているものは無である。パトスにおいて顕になるものは何等の普遍性、一般性をも有しない。主体的な生の特質はむしろその断片性であつて、パトスにおいて顕になるものは絶えず特殊なもの、性格的なものである。このような精神的情况から懐疑とか不安とかかわれていゝものが生ずる。今日の文学に現れている倫理は懐疑や不安ということを離れて考えられないように思う。さまざまなパトスを動かし、その間の葛藤を惹き起しているものは、その根柢において無のパトスである。けれどもこのよう

なパトスのリアリテイが示されねばならず、そのリアリテイを証明しようとするところに倫理はある。なぜなら、そのことは、その究極の意味において、客体の有に対しては無ともいべき主体のリアリテイを証明しようとするものであるからである。この証明の要求には特殊な知性、特殊な科学的精神が必要である。プルーストの知性、ジードの科学的精神などといわれるものもそれであろう。けれどもかような知性はデカルト的な知性ではない。むしろデカルトに対する格闘がある。ジードは、「デカルト哲学は『Every man in his humour』ⁱ、ということを考慮しなかつた。経験というものについても大した興味をもたず、要するに不十分な好奇心に過ぎなかつた。自然科学といわれているものよりも、純粹科学といわれているものの愛好。」と評している。我々はまたキエルケゴールにおいてもかような特殊な知性を見出すであろう。パトス的なものも或る種のロゴスと結び附くのでなければ芸術家にとつて「世界像」とはならず、従つて芸術の中へはいつて来ない。しかし倫理はもと世界像とは区別される「世界観的なもの」である。人間の意識はその隅々に至るまで、それぞれの種類のロゴスとパトスとによつて弁証法的に構成されており、ロゴスと結び附くことはパトスの或る内的な要求でもある。主体的なもののリアリテイは客観的

i イギリス人ジョンソンの喜劇の題でもあるが、「十人十色」の意味で使われる。

なもののアリテイのように、因果關係を辿り、一般的概括を行うことによつて示されることができない。その弁証法は体系的連続的なものでなく、非連続的な性質の弁証法である。このような場合リアリズムはパトスのリアリティを、従つて真実には主体のリアリティを頭にしようとするものとして、倫理的である。かくの如きリアリズムが客觀的リアリズムと異なることは明瞭であろう。各々の作家についてその間に決して見逃すことのできぬ相違があるにしても、倫理の問題がパトロギー的に捉えられていることは、今日の特徴であると思われる。そしてもしもロゴス的なものを現実と呼ぶならば、パトス的なものは同じ意味では現実的でなく、却つて可能的なものである。可能的といつても、単に空想的なものではない。「小説」は客體的現実にオリエンテーレンした「物語」から区別されるが、それは決して単に空想的なものを描くのではなく、そこには主体的眞実性がなければならぬ。私の言葉を用いるならば、主体的「事實」はなお客體的「存在」ではないという意味において、小説的なものは可能的なのである。しかしまた私のように、事實は存在の根拠という意味を含むとすれば、パトス的に捉えられた可能的人間はその限り現実的な人間よりもよりリアルな人間であるとも考えられよう。それだから「自分の生活情熱から割り出した人間行為の分析物を捏^でつちあげて、可能的な人間の数々を描き出し

たドストエフスキー」(河上徹太郎氏)の如きが、フロベールとは別の意味でリアリストと見られるのに何の妨げもないのである。

ところで我々の哲学的規定に従うと、人間は主体と客体との弁証法的統一であつて、そこから意識は主体と客体との極限であるという意味でまたそれ自身のうちに弁証法的構造を含んでいる。即ちそれは客体的に規定せられるロゴスの意識と主体的に規定せられるパトスの意識とから弁証法的に構成されている。かくていま、パトスの意識をパトロギーといい、ロゴスの知識をイデオロギーと呼ぶことにすれば、人間はパトロギー的と同時にイデオロギー的に捉えられるのである。その全き現実性において捉えられ得ないともいわれよう。そのような意味で、今日倫理的事として問題になっている文学は、あまりに一面的にパトロギー的ではないかと思われる。そのこと自身が現代の社会的不安の一の表現であるとも見られ得るであろう。私というパトロギーはもとより病理学とは同じでないけれども、しかしパトロギー的ということが病理的ということとなる場合もなくはなからう。

文学におけるパトロギーとイデオロギーの問題はかつて今日ほど明瞭な問題として現れたことはなかつたであろう。しかるにそれ故にこそ我々はいまこの問題の弁証法的な解決を要求しては

ならないであろうか。人間はもと弁証法的なものとして、彼がリアルであるというのは二重の意味においてである。従つて人間を単にパトロギー的に描いたのでは、なお全く現実的な人間は描かれないであろう。ヘーゲルも考えた如く、単なる内面性は抽象的で、真ではない。理論の真实性を証明するものは実践であるといわれるように、パトスの真实性を証明するものは、この場合こそまさに実践であるといわれ得る。人間はどこまでも客体的な自然的及び社会的環境のうちにあり、それらと必然的な連鎖によつてつながり、それらに制約されている一物である。ひとは彼等を飽くまで客観的に把握しなければならぬ。しかしながらまた人間を単に客観的に、イデオロギー的に見たのでは、真に生きた人間は描かれぬであろう。客体的現実性からだけでは、作品の内面的必然性は従つて来ることができない。文学の真を客体的現実性と考えるとき、人間の概念化もしくは類型化の危険は手近かにあるのである。人間は一定の環境、一定の情勢、一定の危機のうちにおかれているというとき、そのような環境、情勢、危機なるものが本来何を意味するかということですらすらに、人間を客体とは秩序の異なる主体として理解するのぞなければ、理解され得ないことである。単なる客観主義は真に社会的歴史的であるとはいえない。実践といつても、何等かの仕方で客体とは区別される主体というものが考えられないならば、現実的には実

踐の概念はあり得ない。しかるに主体的なものが主体的なものとして自己を告知するのはパトスの意識においてである。主体的なものは飽くまで主体的な「もの」であつて、単なる意識でない。けれども主体性において理解されるのはパトス即ちいわゆる心理においてのほかないのである。心理はこの場合もとよりそれ自身の現実と見られてはならず、現実はむしろどこまでも客体的現実性として問題であるとしても、人間の主体性を描き出すためには心理が描かれねばならぬであろう。それによつて作品に主体的眞実性が、かくてまた内面的必然性が与えられんがためである。いわば心理描写のための心理描写でなく、人間の主体性を眞に主体的に描写せんがための心理描写、そういうものはつねに必要である。このようにして、つまり生きた現実的な人間を描こうとする文学は、人間をロゴスのに、そして同時にまたパトスのに、しかも両者の弁証法的関聯において捉え且つ描き出すように要求されているのではなからうか。客体的現実性と主体的眞実性と

の弁証法を文学自身の方法によつて解決するということが課題ではないであらうか。

イデオロギーとパトロギー

【1933.3】

スタンダールは一生の間「イデオロギー」を信奉した。イデオログに対する彼の尊敬は非常なものであった。先ずコンディヤック、次にエルヴェシウス、カバニス、トラシなどの名は彼の著作において無数の機会に讃辞を尽して挙げられている。エルヴェシウスは「私のために人間の二枚扉の戸を開いた人」であるといい、トラシについては「その書物によつて私が最も感心した人、私に革命を喚び起した唯一の人」と書いている。スタンダールがかくも尊重したフランスのイデオロギーとは如何なる科学であつたであろうか。「この科学は、もしひとがその対象にしか注意しないならば、イデオロギー（観念学）と称せられ得る、もしひとがその手段をしか顧慮しないならば、一般文法学と称せられ得る、そしてもしひとがその目的をしか考察しないならば、論理学と称せられ得る。それに如何なる名が与えられるにせよ、その名は必然的にこれら三つの部分を含む、蓋しひとはその一つの部分を、他の二つの部分を取扱うことなしに、合理的に取扱うことができないからである。」とトラシは定義的に述べている。イデオロギーというものの内容が

このように規定されるとすれば、それはつまり私のいうロゴス或いはロゴスの意識の科学にほかならないであろう。それは先ず一般文法学という意味で言葉（ロゴス）の学であり、それはまた論理学（ロジック）という意味でロゴスの学であり、そして更に根本的にそれは観念学という意味でロゴス（ギリシアの哲学者によると、ロゴスはすなわちエイドス、或いはイデーである）の学である。この場合イデーという語はなにも理想主義的な意味にとられることを要しない。私が花を見ると、花の観念が与えられる、鳥を見ると、鳥の観念が与えられる。見ることには見られたものがある、意識は何物かの意識である。意識の作用は対象を含んでいる。このように対象を含む、従つて対象性もしくは客観性を有する意識を私はすべてロゴスの意識と呼ぶ。それには感性知覚の如きものから思惟に至るまでいろいろ種類と段階があるであろう。しかしそれらはおしなべて客体的な意識である。いわゆるイデオロギーとはかくの如き客体的な意識に関する科学であると解することができる。

尤もフランスの当時のイデオログは単にいわゆる心理学の研究を企てたのではなかった。エルヴェシウスがその著書のひとつを『人間論』と名付けたように、イデオロギーはつまり人間学であつた。そしてエルヴェシウスにとつては人間の研究は社会的革新を準備すべきものであつて、

人間学は政治学及び社会科学の予備の章を意味した。しかしその意図がどうであつたにしても、彼等が「イデオログ」であつた限り、彼等は人間を単に客体的にしか捉え得なかつたのである。彼等のイデオロギーは人間の主体的な意識をその主体性において理解することを知らなかつた。このような主体的な意識を私はロゴスに対して一般にパトス或いはパトスの意識と称する。イデオログにとつてはパッション（パトス）はむしろ何か錯覚的なもの、リアリティをもたぬものであつた。人間のパッションは悪い政治制度に、間違つた社会形態に由来する附加物であり、従つてそれは政治的進歩によつて消滅させらるべきもの、また消滅させられ得るもののように考えられた。ただトラシはこの点でいくらか例外をなしている。フランスの哲学においてかようなイデオログに対してパッションの固有の意味を認めるに至つたのはメーヌ・ドウ・ピランのアントロポロジー（人間学）であるといわれる。

しかしすでにスタンダールはすぐれた人間学者として、イデオロギーだけでなく、それにパッションの分析を付け加えなければならぬことを理解した。そしてそのことによつて彼は単なるイデオログでなく立派な小説家であり得たのである。スタンダールのパッションの分析は『恋愛論』において一応纏つた形を与えられている。私はいつかこのたぐい稀なる書物について書いて

みたいと思う。彼のために「人間の二枚扉の戸を開いた」エルヴェシウスも、パッション、殊に愛のパッションの根源性、そのリアリティを認めなかったという点で彼には堪え難い人であった。スタンダールはいう、エルヴェシウスは乾いた心臓、冷い心の人であった、彼は全く間違っていた、イデオロギーは一定の対象に適用されると粗暴なものになる。「悪いことは、このような人々が美術に、それについて理窟をいうことによつて、喙くちばしを入れようとする場合であり、更により悪いことは、それを实地にやることによつて、喙を入れようとする場合である」。芸術の問題は何よりもパトスの問題である。スタンダールもパッションと芸術とは同じ根のものであると考えた。さしあたりひとは創作ということについて少しばかり考えてみるが宜い。天才という語と同じく、創造という語は現代には不向きであるように見える。この頃も或る人が私の文章を批評した際、私が創造という言葉を使ったことを非難するもののように、それは生産という言葉で置き換えるべきであると書いていた。しかしながら普通に文芸などにおいて創作といわれるものには何か創造的なところがあり、この面を除くことはできないと思う。作家が小説を作ることと工場で時計を生産することとの間には差異がある。後のものが客観的な過程であるのに反して、前ものは客観的なものに分解してしまうことのできないもの、客観的とは考えられない主観的なもの

を含んでいる。主観的といつても単なる氣随でないことはもちろんである。また創作も人間的な活動として、神の創造の場合における如く何物も、何等の物質的なもの、何等の身体的なものも予想しない純粹な創造活動であり得ないことは言うまでもない。しかしその物質的乃至身体的なものが外的存在を意味するならば、創作というものは考えられないであろう。人間の意識は外部の存在を模写するとか反映するとかいわれている。けれども意識が単に外的存在を反映し模写するものである限り、その関係からは創作というものは出てこない筈である。しかも創作という活動も、如何なる意味においても身体或いは物質によつて規定されない純粹な創造活動であり得ないとするれば、人間の創作活動の根柢には何か、外的物質、外的身体とは異なる意味における内的な身体或いは物質があり、このものによつてそれが裏から、内部から規定されていると考えられねばならない。意識に対して二重の超越が考えられる。外に向つて意識を超越する外的存在によつて意識の規定される関係が反映とか模写とかいわれるならば、内に向つて意識を超越する内的身体によつて意識の規定される関係は表現とか表出とか呼ばれることができる。内に向つて意識を超越するものは客体とはいわれず、主体といわねばならぬ。意識において主体は映されるといふよりも、主体が意識のうちになじみ出てくるのである。主体は外に見られるのでなく、いわゆ

る *absconditus cordis homo* (心臓のうちに隠された見えざる人間) である。この内的人間も人間として純粹な精神というようなものでなく、身体的でなければならぬ。このように内に向つて意識を超越する主体によつて規定される限りの意識がパトスである。パトスは主体を模写するとはいわれず、それを表出し表現する。創作の問題は根本においてこのようなパトスの問題である。

デカルトは『情念論』のなかでエスプリ・ザニモ(動物精氣)について述べている。彼によると、動物精氣というのは血液の最も微細な、最も動き易い、最も熱した部分であつて、心臓の熱氣によつて蒸溜されて生じ、他の部分とは違いこの部分だけは、非常に狭い路を通つて脳髓の中へ入ることができるといふ。動物精氣は特に人間の情念(パッション)と関係をもっている。即ちデカルトによると、視覚、聴覚などの外的感覚や飢渴などの自然的衝動は身体の機関にも関係するものであるが、喜び、悲しみ、愛、憎みなどという情念はどのような身体の機関にも関係なく、精神そのものの感動である。しかしこの精神の感動は精神みずからの能動作用にもとづいて起るのでなく、却つて精神の受動状態であつて、肉体ことに動物精氣の影響の結果であるといふのである。情念は一方では視覚、聴覚、また飢渴などとは違つて或る内的なものから見られてゐる、それは精神の感動である。しかし情念は他方では純粹な精神活動ではなく、外的感覚や自然的衝動と同じく身

体に依存するものと見られている。けれどもそれは後者のように身体の機関即ち或る外的身体に依存するのではなく、むしろいわば内的身体に依存するのである。情念がそれに依存するとせられ、眼や耳、胃腸などの身体の機関とは異なる機能を有すると考えられた動物精気は、普通にいう身体即ち外的身体に対する内的身体の意味のものでなければならぬ。それをデカルトの如く血液の或る部分というように考えたのでは、結局それも外的身体の一部になってしまい、情念が外的感覚や自然的衝動とは違って、身体に依存しながらなお或る内的なものであるという意味が失われるであろう。

かようにして人間は二重の意味において身体を有すると考えることができる。我々が喜び、悲しみ、愛、憎みなどさまさまの情念に動かされるといふことは、我々が外的身体とは異なる内的身体を有するしるしである。人間の外的身体に個人によつて強弱の別があるように、人間の内的身体にも個人によつて強弱の別があるであろう。しかも両者の強弱は必ずしも平行し一致してはいない。いわゆるからだの弱い人にも動物精気のなかなか多い人があるのである。

およそ純粋性ということが問題になり、また問題にされねばならないような人間的活動の領域においては特に、その人の動物精気の量が問題になるのではないかと思う。文学や哲学などにお

いては純粹性ということが問題になる。諸科学の場合には固有な意味での純粹性の問題は存しない。文学や哲学などの領域における活動は内的身体の問題であるように考えられる。純粹なもの問題は動物精氣の問題であり、従つてなら精神の問題でなくて身体の問題であり、しかも形ある身体ではなくて形なき身体の問題である。こういうものに根差している故に純粹性が問題になるのだと考えられると共に、そういうものの中からだこそ純粹といわれるものも生じ得ると考えられるのである。内的身体は形なきものとして、外的身体よりも質料的、より物質的である。愛や憎みは盲目であるといわれる。しかしそのような情念も、それが依存するところの動物精氣に比してはなお光あるものである。ゲートは天才の活動のうちにデモーニッシュなものを見たが、デモーニッシュなものというのは動物精氣のことであろう。ギリシア人の考え方とは反対に、形あるもの、イデア的なものよりも、質料的なもの、物質的なものがより原理的なものである。形ある身体よりも動物精氣はより物質的なものである。このものの根源の上にイデア的なもの、即ち文学における表現、哲学における思惟は生れる。文は人なりといわれているが、文は動物精氣であるといわねばならぬであらう。ただ感性的なもの、身体的なもの基礎の上にあるもののみが、このものの物質的な圧力を通して、人間に訴えること、迫ること、人間を捉えることがで

きる。しかし多量なエスプリ・ザニモオを感じさせるような人間にも、書物にも、そうしたたびたび出会うものではない。「人間的な、あまりに人間的な」のが歎かれるのである。

ニーチェは情熱の心理学について無経験で無知なドイツ人に対して、スタンダールを称揚している。このニーチェは一生の間ソクラテスと格闘した。このいわば世界史的な格闘の意味はどこにあつたであろうか。ソクラテスはロゴスの力を混り物のない純粹さ、明瞭さにおいて現した人である。それに対抗してニーチェはパトスの根源性と高さを主張した。ソクラテスはなかにも倫理をロゴスと結び附けた。それとは反対にニーチェは倫理上の諸概念をパトスから導いてくる。ニーチェはその反キリスト的な口吻にも拘らずキリストとは格闘しはしなかつた。彼はむしろキリストに対して嫉妬を感じたのである。思想史上においてロゴスの高い価値を発見したのがギリシア人であつたとすれば、パトスの深い意味を見出したのはキリスト教である。パトスは主体的な意識であるが、その主体性を掘り下げたのは、ニーチェと相通する魂を有したキエルケゴールであつたであろう。キエルケゴールは主体性をもって人間の倫理の実存と考え、そして倫理とパトスとを結び附けた。かくの如きことはわが国でも近來問題になつている文学における倫理の問題にとつて無関係ではない筈である。倫理をロゴスと結び附ける、従つてそれを理性の問題と見

る、これまで普通の、そして自明のこととされている見方では、倫理の問題それ自体が根本的に失われてしまいはしないかということとは姑らく措くとしても、そのような見方からは少なくとも文学に関する限り倫理の問題は考えられないであろう。倫理の問題がパトスの問題であるところに文学と倫理との内面的な関聯もあり得るのである。

さて私の意見によると、人間の意識はロゴスとパトスという相反する方向のものから弁証法的に構成されていると考えられねばならぬ。一方は客体的な意識であり、他方は主体的な意識である。そしてロゴスの意識にいろいろな種類と段階があるように、パトスの意識にもさまざまな種類と段階が区別されるであろう。ロゴスの意識が、感性知覚の如きものから思惟の方向に次第に高まるに従って、その対象性或いは客観性を次第に増してゆくのは反対に、パトスの意識は、主体的方向に次第に深まるに従って、その対象を失い、次第に無対象になってゆくと考えることができる。そこに両者の対立が最も明瞭に現れる。一定の対象、従って一定の表象に結び附いているようなパトスはなお浅薄だといえる。深いパトスはむしろ対象を含まないものであり、かような無対象なパトスとして、たとえばあの運命の意識、原罪の意識などは解釈さるべきものである。我々が普通に意識といっているのはすべて何物かの意識であり、従って対象を含む意識であ

るとすれば、かような無対象なパトスは意識とは見られず、むしろ意識下のもの、いわゆる無意識と考えられるであろう。かような無対象なパトスに表現を与えるものが芸術である。またそのように表現を求めるところにパトスの主体性があるともいえる。かような意味において、ペーターが『ルネサンス』のなかでいった如く、「すべての芸術は絶えず音楽の状態に向つて憧れる。」
All art constantly aspires towards the condition of music. とも見られるであろう。そしてこの頃の文学の或るものが、意識の上層建築の無意識の土台を顕にしようとするフロイトの精神分析学に結び附こうとしているのも、偶然ではないであろう。ただしフロイト流の考え方でパトスの問題が十分に解かれ得るかどうか疑問であり、また人間の意識においては単にパトスでなく、パトスとロゴスとの弁証法的構成が問題であることを忘れてはならぬ。文学においてパトスの表現が可能であるのも、我々の意識においてパトスとロゴスが弁証法的に構成されており、そこに知性をはたらき得るからでなければならない。

人間の意識はロゴスとパトスとの二つの方面を有するとすれば、意識の研究は単にイデオロギーにとどまらず、また特にパトスの研究、即ちパトロギーでなければならぬ。文学をイデオロギーの問題として論じることが今日の流行になっている。そのために創作態度の上でも観念、思

想、客観的なものへの偏向、主体的なもの、パトスのもの無視が生じ、作家が小説家でなくイデオログであるというようなことがあつてはならない。客体がその客観性において自己を顕にする場面がロゴスであるとすれば、主体がその主体性において自己を顕にする場面はパトスである。文学の問題は単にイデオロギーの問題でなく、また特にパトロギーの問題である。文学をイデオロギーと見る見方の限界がはつきり理解されねばならぬ。もちろん文学にイデオロギー的方面のあることを決して軽んずべきではない。しかしながら従来の哲学、心理学などにおいて少数の例外はあるにしても十分に、また正しい方向に理解されていなかったパトスの研究即ちパトロギーの重要性が認識されなければならない。今日文学をひとつのイデオロギーと見ようという動機のうちに含まれる問題そのものも実はパトロギーの方面から解決を与えられるのではないかと思う。現今用いられているような意味におけるイデオロギーという言葉の特殊な性質は、それがパトスによつて規定されているところにあるであらう。

ネオヒューマニズムの問題と文学

【1933.10】

一

いつのほどよりか、この国において、文芸復興ということが語られるようになった。それは現代に数多いあのミュトス（神話）のひとつに数えられてよいであろう。我々はこの文芸復興ということを、一つの現実としてでなく、一つのミュトスと見て、それに或る意味を認めることが出来る。その事実如何という点、もとより疑問があらうけれども、それを単に事実問題として論ずるが如きは、この場合破壊的な意味しかもたないともいえる。むしろ我々は人間の歴史におけるミュトスの重要な役割について考えてみるべきである。ミュトスは客観的事実をそのまま現すものでないが、決してただ荒唐無稽なものではない。人間の新しい歴史が始まる時、何等かのミュトスがまず孕まれるのがつねであるように見える。

しかしミュトスはどこまでもミュトスである。ミュトスは形成されねばならぬ、ミュトスには

認識が伴わなければならない。それ故に、もし現代文学の課題がいわゆる「不安から再建へ」という標語をもつて現され得るものとすれば、我々の問題は、あの烈しい審判者アンリ・マシスの語を籍籍るとき、「再建の原則」である筈である。かかる再建の原則の問題は単に創作方法にのみ関することであり得ないであろう。というのは、例えば、不安の文学の一代表者と看做されるアンドレ・ジードは、「私は自分が今日クラシシズムの最良の代表者であると考える」と宣言する。そしてマシスの如きにしてもジードの芸術的手法がクラシックであることは認めるのであるが、彼はジードがこのようなクラシックの芸術的手段を生るの観念、理性の観念等を破壊するためにしか用いないといつて非難する、クラシックな芸術ではあるが、「クラシックな人間」ではないと判断する。再建の原則は或る意味では文学以前のものに関係し、しかもかような文学以前のものも実は文学にとつて決して無関係ではない。再建の原則は特に「時代批評」のなかから生れ、そのうちに含まれていなければならぬ。ここに時代批評というのは単に文学のいわゆる社会的批評のことを意味するのではない。ニーチェはすぐれた時代批評家であつて、かかる者としてとりわけ現代の文学に深く交渉しているように。そのような意味での時代批評というものがある。ニーチェは文学上のエピゴーネントウム（亜流者風）を批判し、現実とその問題を回避するエステー

テントウム（唯美主義者風）及びリテラーテントウム（文士風）を排斥した。そして彼は新しいミュトスとエートス（倫理）とを要求する。尤も彼の精神力はこのミュトスを形成するに至らずして破滅した。ところで今の時代はそれ自身のうちにまことにさまざまなミュトスを内蔵している。従つてこのとき時代批評の機能は、かようなミュトスの批判乃至形成のための原則の認識を与えるところにある。今日において特に、文芸批評の如きも何等かの仕方で時代批評の意味を含んでいなければならないと思う。近頃わが国の文壇の一部で、しかも批評家たち自身の間において問題になつた批評の無能ということにしても、ひとつの理由には、批評が時代批評の意味を喪失しつつあるところから感じられたことではないであらうか。

すこし以前私は不安の思想とその超克について論じ、現代の文学と哲学とに共通する態度及び方法の主要なものを分析し、そのひとつの結論として、新しい人間タイプの構成ということに及んだ。これはいうまでもなく、より広い関聯と立場とにおいて考察されねばならないことであつて、その場合すぐに思い附かれるのはネオヒューマニズムの問題であらう。あの『不安と再建』の著者バンジャマン・クレミューは確かにそのように再建の原則としてネオヒューマニズムを主張している。しかしながらヒューマニズムという如きものは、何にしても、今日に

おいてなお文学の新しい精神となり得るであろうか。我々はいまこの問題に関して若干の考察をなそうと思う。

ヒューマニズムという語は歴史を負っている。文化史上ヒューマニズムというと、二つの時代、即ちルネサンスとドイツ古典文学の時代とのことが思い出されるであろうが、特に前者の場合を考え合わせるというのが普通であろう。そして事実、ルネサンスとヒューマニズムとは互いに取り替えることのできる二つの概念である。ただ一般の用語法においてはその間に区別を立て、ヒューマニズムの概念はあの文化過程の学問的な、文学的な方面に限られ、そしてルネサンスという概念は、狭い意味では単にその時代の美術の方面を、けれど広い意味では当時の全体の精神的文化を指し、かくてまたルネサンスの人間、ルネサンス的国家、などという風にも使用されている。しかし現在の文化史的研究によると、ヒューマニズムとルネサンスとは一つの統一をなし、同一の文化運動を現す異なる名に過ぎない。その入口にダンテが、その出口にミケランジェロが立っている。中世から近世を劃するこの重要なルネサンスの意義がどこに存したかについて考える場合、我々は今の関係においてさしあたり二つの点に注意しなければならぬ。

まず、ルネサンスは文字通りに「再生」または更生を意味する。従つてそれはもと決して単に

美術上の一定の形式乃至主義を意味するものではなかつた。この語をあつた時代に最初に用いた人々は、ギリシア的・ローマ的古代の再生のことを特に考へたのではなく、或る死したるもの、死したる文化の復興、破壊された世界の復興のことを思つたのではない。その人々はむしろ自身自身のことを、自身の自己と自身の現在の生のことを、自身の人間的再生、彼等の人間性の革新のことを考へたのである。文化史家ブルダツハの言葉によると、ルネサンスは何よりも「人間性の理想的なタイプ」に向つての努力であり、そしてこのことはまたヒューマンイズムの運動の本質でもあつた。二つの運動に共通な核実は、新しい人間価値に向つての、人間の新しいタイプに向つての努力である。この核実は、美術を新しい軌道へ押し進める前に、まず文学的形形成において現象した。ダンテの一作品がその名としてゐるような「新生」の、もしくは再生の像は、夙にボナヴェンツラ、ダンテ、ペトラルカ、ボツカチヨ、リエンチの時代を支配してゐた。新しい人間性の探求、発見、確立がヒューマンイズムの、そしてルネサンスの根柢的な要求であつた。

次に再生の像はもともと文芸以上のものであつた。ルネサンスは単にいわゆる「文芸の復興」を意味するのではない。この像は初めには教育及び社会の、後には主として文学の、美術の、道徳的及び社会的生活の革新に対する熱烈な要求の表現であつた。ダンテは「新しい詩」におい

て人間の魂の革新を求めた、けれども彼はそれをただ専ら神との関係において求めたのではない。彼はもとより教会の改革を望みはしたが、しかし彼はそれを一切の地上的なもの、国家及び社会の革新との関聯において期待したのである。ルネサンスは単に文芸のそれではなく、個人のそれでもなく、同時に社会のそれであるべきであつた。革新の要求は普遍的に感じられ、普遍的な関聯において考えられていた。ペトルルカの言葉を藉りると、「事物の核心が変化すること」、「地上の面貌が他のものとなり、精神の状態が以前とは違つたものとなり、天が下に生きる何物もはや自己自身と同じにとどまらない」ということが要求されたのである。それ故にペトルルカにとつても決定的なことと考えられたのは古代的事物、古代の文学及び美術の復活、再興ではなかつた。

かくの如き歴史的回顧は、あまりに簡単に過ぎるけれども、我々が今日新しいヒューマニズムの問題を考えるにあつて十分反省を与えるものである。ネオヒューマニズムのもとに理解すべきは何よりも新しい人間性の探求、人間の新しいタイプへの努力であり、それはかような探求と努力とを文学においても期待するものでなければならぬ。それはいづれかの古い文芸の復興、ルネサンス時代のヒューマニズム、或いはあの第二のヒューマニズムともいふべきドイツ古典文学

並びに美学の再興のことであり得ない。そして人間の再生はそれだけとして、また単に文芸においてのみ待望さるべきことでなく、特に社会の革新との関聯において期待されなければならぬ。それは相互に連繫した事柄である。人間性の問題に固着して社会の問題を滅却するというが如きことはヒューマニズムの精神であり得ない。ルネサンスの仕事がよく言われるように「個人の発見」にあつたとすれば、新しいヒューマニズムの問題はむしろ社会的人間でなければならぬであろう。けれどもそこでは単にいわゆる「社会」のみが問題になるのではなく、ヒューマニズムはもとよりヒューマニズムとして人間性の問題を割引して考えることを許されていない。かくして新しいヒューマニズムにとつては社会性と人間性との結合ということがその中心的な問題であるべき筈である。もちろんこの二つのものは本来別のことがらではないであらう。しかしながらこれまで、社会性を強調する場合多く客観主義の弊に陥り、人間性を力説する場合多く主観主義の害を伴つたということも争われない。それ故に新しいヒューマニズムにとつては、単なる主観主義と単なる客観主義とを自己のうちに包むより高い立場において、人間性と社会性との総合を企てるということが問題である。

二

実にかくの如き問題情況が歴史の順序によつて我々に与えられている。ジンメルは大いなる文化時代の各々においてそれぞれ一つの中心概念、もろもろの精神的運動がそれから出て来ると同時にそれへ向つて行くように見える一つの中心概念が認められ得ると考え、かような中心概念として十九世紀には「社会」の概念が現れ、そして二十世紀への移り目から「生」の概念が代つて中心的位置を占めるようになったと述べたことがある。しかるに現在において、一方、社会がそのような中心概念でなくなつたのではない、反対にそれはいよいよその圧力を加重している。ただ社会は我々にとつてもはや十九世紀の人々が考えたような何となく空想的な、表面的なものでなく、そのリアリティとして見出された社会は最も非社会的な社会であつた。そして他方、生は今日において依然「生」の概念として中心概念であるのでない。かの「生より実存へ」という合言葉の示す如く、二十世紀の初めにおける多かれ少なかれロマンティックな生の概念は、現在のいわゆる「実存」の概念によつて置き換えられて、リアリズムの上におかれると同時に、その極限にまで突き詰められた。実存というのは人間生存の或る極限的なものである。生がこのように主体的な方向に追求されてリアリティとして顕にされたのは、いわば有でなく却つて無であり、

生ではなくむしろ死であつた。右の如き、社会及び人間の、二つの方向における極限情況のうちにまさに、新しいヒューマニズムの問題は横たわつてゐるのである。そこにこの問題の深みとその弁証的な性質とが認められねばならぬ。かかる極限情況におけるものとして問題は、政治的には新秩序の問題として提出されてゐる如く、芸術的にはその最も深き意味における創造の問題であるのほかない。今日特に創作といふことは革新というのと同様の意味をもつていなければならぬと思われる。このことは、文学における政治主義乃至政治の優位などということとは別に、深く考へてみるべきことではなからうか。そして我々は、今日の文学におけるかかる創造の問題は、とりわけ新しい人間タイプの創造の問題でなければならぬと信ずる。

なぜなら、今日我々にとつて自明のものであるような人間のタイプは存しない。そのことはまさに、この時代に人間の本質についての見解が不確かで、曖昧であることを示すものである。そしてそのことが我々の時代において、特別に人々を人間学というものに関心せしめ、人間学のかくも流行する原因ともなつてゐるのである。このような人間学の代表的な学者、ディルタイ、シエラー、ハイデッガーなどの思惟を動かしてゐるのは、現代においてほど人間の起原及び本質についての見解が多義的であつたことではないかといふ意識にほかならない。心理学、生理学、人類

学、社会学等、人間に関する科学は非常な発達をなした。如何なる時代も今日の時代ほど人間について多くのこと、多様なことを知ることがない。人間に関する種々なる知識はかつてになく増大したにも拘わらず、我々の時代にとつてほど人間が曖昧なものになったことがないというのは、如何なる理由によるであろうか。人間のタイプは崩され、失われている。しかも現代の人間は何等新しい人間タイプを構成するに至っていない。いな、却つて、人間タイプの構成という目標を自覚していないところに、現代の人間学そのものの根本的な欠陥が見られる。あたかもその点に、これらの人間学がその豊富さにも拘わらず満すことのできぬ貧困を感じられる理由がある。我々の時代において、人間学は新しい人間タイプの構成の課題を捉えなければならぬ。しかるに今日の人間学はいわゆる「生の哲学」や「実存の哲学」の中にみずからを隠してこの課題を避けようと努めているようにすら見える。この課題を捉え、それを解き得るためには、人間学は、その多くが従来立っているような理解の立場を越えねばならぬ。そして人間学が真に具体的に行為の立場に立つとき、それは今の時代においては必然的に新しい人間タイプを要求するに至るであろう。過去の時代においては、なかんづくフランスの「人間の哲学」はつねに人間のタイプを形成した。フランス的意識は人間の抽象的な概念に満足せず、その生きた像を創造しようとし

た。この生きた像はつねに現実的な諸要素から、つねに毎日の生活に、各々の時代の諸要求に、各々の世代の諸可能性に相応して形作られた。ストロウスキーによると、それはモンテーニュの時にあつては *gentilhomme* であり、パスカル及びラ・ロシュフーコーの時にあつては *honnête homme* であり、ヴォルテール及びモンテスキューの時にあつては *civilise* であり、バルザック及びスタンダールの時にあつては *homme social* である。今日そのようなタイプとして *inquietant* が現れていると見られようが、しかしながらかくの如き不安の人間はいわばタイプのならぬものであり、人間がタイプとして失われたところから生れたものである。ひとはそのことをかかるとアウグスティヌスやパスカルにおける不安の人間とを比較することによつて知り得るであろう。かくて我々の問題は不安より再建への道である。タイプはここで単に理解の対象でなく、却つて創造の目的でなければならぬ。尤も人間学は哲学に属し、そして哲学はその本質上概念性を離れ得るものでないとすれば、人間タイプを真に具体的に描き出すということは文学の仕事に委ねられねばならぬであらう。

ここにおいて我々は一般に芸術的創作と人間との関係について、簡単にしても反省しておかねばならぬ。新しいヒューマニズムの文学として考えられるのは、社会派に対する人生派の文学と

いうが如きものでないことはもとより、芸術のための芸術の主張に対する人生のための芸術の主張であるのでない。かくの如き対立論に固着することなく、新しいヒューマニズムは問題をむしろ次のように認識すべきであろう。

一、真の芸術家はつねに芸術家以上のものである。単に道徳的にのみ努力する者は道徳的にも最高の域に達し得ないが如く、単に芸術的にのみ努力する者は芸術上或る高さに達し得るにしても、最高の所に到り得ないであろう。芸術は人間のうちにおいて生れ、その人の作品のうちにはその人の人間がおのずから表現される。性格が偉大でない場合、偉大な人間はなく、また偉大な芸術家もない。

二、しかし次に、芸術が人間のうちに生れるばかりでなく、人間が芸術のうちに生れるのである。人間における芸術の生成と同時に芸術における人間の生成が問題である。芸術も人間も共にこの二つの側面から見られなければならない。芸術は人間を創造する。創造が現実の模倣でないのはいうまでもないが、また非現実的で観念的なものは創造物とはいわれないであろう。芸術的活動の本質は現実の模倣でもなく、現実の観念化でもなく、却って現実の生産である。もしも芸術が現実の模倣に過ぎないとすれば、芸術は我々にとって何の意味があるのであるか。

三、そして更に、芸術は芸術的に人間を創造することによつて現実の人間を変化する。オスカール・ワイルドの言葉はよく知られている。「自然は芸術作品がそれに供するところのものを模倣する。」人間という自然は芸術家の創造した人間を模倣することによつて自分自身を変化する。人の顔つきを読み、姿や身振を判ずることにおいて、画家が我々の教師であつた。詩人は人間を理解するための我々の器官であり、そして彼等は如何に我々が恋愛や社交において振舞うかという仕方に影響を与える。芸術家の創造した人間タイプは、いましがた道で会つたばかりの人間よりも鮮かに我々の目の前にあつて、我々は我々の生活の細部に至るまで知らず識らずそれを模倣している。芸術家が社会的革新に参加するということは、政治的実践の問題としてだけでなく、特にこのよ
うな方面から考えてみなければならぬことである。

三

現代文学に深い関係を有する時代批評家ニーチェは『善悪の彼岸』の中で次のように書いている。「嘗てひとは彼の神のために人間を犠牲にした。……次に人類の道徳的な時代においてひとは彼の神のために彼の有した最も強き諸本能を、彼の『自然』を犠牲にした。……最後に、何が

なお犠牲にすべく残ったか。……ひとは神そのものを犠牲にし、そして自己自身に対する冷酷さから……重力を、運命を、無を崇拜せねばならなかつたのでないか。無のために神を犠牲にする——終局の冷酷さのこのパラドキシカルな秘密が、今まさに現れて来る種族に貯えておかれた、我々すべての者はそれについてすでに少しは知っている。」生の、実存の哲学者、この詩人的哲学者が自己の生と実存とを追求して「終局の冷酷さ」、徹底したリアリズムの果てに到達したものは「無」であつた。そこにこのようなりアリズムの「パラドキシカルな秘密」がある。しかるにかかるリアリズムは、いわば無のリアリズムとして単なるリアリズムでなく、むしろその底に或るロマンティズムを含むであらう。この無はそこから絶えずミュトスが生れるところのものである。そしてニーチェの予言した如く、今日無数に現れている不安の人間は、「無」を喰つて生きてゐる種族に属すると見られ得るであらう。

ここに西欧的な、ギリシア以来の「有」の哲学は破滅したように見えた。そしてあのさまざまな現象が現れた。例えばシュペンゲラーの「西洋の没落」、東欧的・ロシア的なものの感化、特にドストエフスキーの西欧への侵入、ポール・ヴァレリーの「精神の危機」、或いはまたロマン・ローランのガンヂ崇拜、その他、等々。我々はこれらのことをもう一度想い起してみてもよい。

おおまかにいうと、伝統的な東洋の思想は、西洋の思想がイデアの哲学であるに対して、バトロギー的であることを特色とし、その根柢には無というものがある。この無と、かの、ニーチェのいうような無とは、もとより直接に同一でないけれども、——無は一般的なものでなく、つねに性格的なものである——かの無が我々の場合においてこの無につらなることは心理的に不可能ではなからう。そこでかのいわゆる心理文学の影響を受けたこの国の作家たちが我々の間に伝統的な心境文学の傾向を容易にとり得るといふひとつの理由も理解される。不安の文学が我々の間において、すでに一部に見られなくもない、東洋的な自然主義乃至アナキズムに心易く落付き、或いはまた私小説に還つてしまうようになって、文学の前進が阻まれることのないためにも、ネオヒューマニズムの問題が取り上げられることは必要でなければならぬ。

しかし右の如き精神情況から出発して我々は如何に再建の原則を問題にすべきであろうか。新しい人間は新たに創造されなければならぬ。無のために神を犠牲にした人間は同時に自己のタイプを失つてしまった。ひとは無に突き当ることによつて創造を必然的にされる。そのときまたひとは創造を可能にされる。ニーチェが自己自身に対する終局の冷酷さによつて達したような、あの無は、それが芸術における創造の原理ではないであろうか。創造というからには、有から有が

出て来るのでなく、無から有が出て来る意味がなければならぬ。アンドレ・ジイドがブレイクに和して掲げた箴言、「デモンの協力なくして芸術作品はない」にいうデモンはこの無ではないか。横光利一氏は書いている。「一切の文学運動はただ一条の虚無へ達し、そこから脱出せんがため
の手段である。」「文学者の仕事というものは、優秀であればあるほど、体系からの創造ではなく、虚無からの創造であつた。」体系からの創造ということは本来の意味ではあり得ないことであつて、創造はすべて無からの創造の意味を含まなければならぬ。無は心理ではない、むしろ心理を生むところの行為である。無は人間ではない、むしろそこから芸術における人間の生成があると考えられるところの根源である。彼の制作がこのような無に根差しているところに芸術家の芸術家としての生存理由がある。またそこにあらゆる制作が表現であるということの理由がある。しかしながらそれにしても、我々人間にとつて無からのみ人間を具体的なタイプとして創造することは不可能である。無から生れ、また無を頭にする心理を描く文学は、人間のタイプの完全な創造にまでは到り得ない。心理は絶えず特殊なもの、しかしタイプは或る一般的な、或る客観的なもの、心理は絶えず流れるもの、しかしタイプは凝聚した、結晶したものである。無から人間が創造されると見られる限り、それはタイプでなく却つてひとつのミユトスであるに過ぎない。無

のパトスから生れて来るのはミュトスである。ニーチェの超人の如き、タイプというよりもかようなミュトスであり、この超人をソレルにおいての如くプロレタリアートの意味に解釈するにしても、かかるプロレタリアートはそのものがひとつのミュトスにほかならない。現代はまことに多くのミュトスを包蔵している時代であり、そこにあらゆるリアリズムの提唱にも拘わらず、現代のロマンティシズムの性格がある。このことは如何なるリアリズムの唱導者も見逃してはならないことである。時代にとって根源的なかようなロマンティシズムは結局は単なるリアリズムに納まることができず、クラシシズムにまで発展しなければならぬのであつて、そこにまたヒューマニズムへの道が示されていると見られ得る。クラシシズムの底にはミュトスがある。プラトンがクラシック中のクラシックであり、シラーよりもゲーテが遙かにクラシックである所以である。人間の創造は無限であることができない。人間的創造には限界があり、「創造」は「発見」という方面を含まねばならぬ。発見されるものは有るもの、既に在るもの、与えられたものである。人間のタイプはかくの如く社会のうちに客観的に発見されるものである。社会の変化するに従つて、種々の新しいタイプの人間が現れる。これの精密な観察は芸術家にとつて極めて重要なことであるが、しかし他方芸術家は単に実際にあつたことを描くのでなく、却つて可能なことを

描く者でなければならぬ。彼等が自己の情熱から割り出す人間存在のこのような可能性は、決して非現実的なものでなく、むしろ現実の根拠ともいふべきものであつて、現実的といわれるものが却つてそれとの関係において単に可能的として理解され得るようなものである。かくて要するに、人間の眞の意味におけるタイプは発見と創造との結合、その弁証法的統一において初めて構成されることが出来る。人間そのものが実に主体であると同時に客体であるからである。もちろん、かの不安の文学も多くものを発見したといわれるであろう。けれどもそこにおいて発見されたのは人間心理、さまざまのパトスであつて、それだけでは人間はタイプとしては構成されず、却つて破壊されてしまわねばならなかつた。人格は分解されてしまつた。分解された人格は意識の流であつても、具体的な人間ではない。そのような文学における大きな不十分さは、あらゆる生ける存在は、それが生きていくという事実によつて、絶えず自己を構成するために、或いは自己を結合するためにはたらくものであるということを忘れた、もしくは認めなかつた点にある。人間は自己をタイプに形成しようとする要求をみずからのうちに具えている。かかる形成は社会的環境において行われる。人間タイプを構成しようとする文学は客観的なもの、一般的なものを思考せねばならぬ。すぐれたモラリスト、パスカルがすでにいつている、「一般的なものに向わ

ねばならぬ、自己に向う傾向はあらゆる無秩序の初めである。」一般的なものはロゴスによつて発見され、認識されるものである。ロゴスは、その語源の示す如く、結合するものである。そして一般的なもの、客観的なもの、外に見られるものに向う心を除いてクラシックの精神はない。新しい人間タイプを構成すべきネオヒューマニズムの文学が単なる心理学であり得ないのは明らかである。タイプはパトスとロゴスとの統一によつて構成される。

このようにして有力な文芸批評家の一人として知られるラモン・フェルナンデスが、現代哲学について述べていることがらは、現代文学にとつても同じように考えてみなければならぬ問題を含んでいる。従来の哲学の存在理由は認識の要求であつた。しかるにフェルナンデスの批評によると、現代哲学は多少とも意識的に、これまでその存在理由であつた認識の要求に代えるに、創造の要求をもつてしようとする。即ち、現代哲学の大部分は——プラグマティズム、ヘーゲル哲学とその系統を引いた諸多の哲学、並びに不思議にもマルクス主義、フッサール流の厳密な現象学を除くドイツ哲学は、認識の哲学を装う創造の哲学である、と彼はいつている。認識の要求にもとづく哲学がロゴス的であり、有の哲学であるとすれば、創造の要求にもとづく哲学は、それに対する関係においては、何等かパトス的であり、無の哲学の意味を有すると見られることがで

きよう。飽くまで客観的認識の上に立つことを標榜するマルクス主義が不思議にも創造の哲学に属するということは、その弁証法の革命的性質からも知られ、その根柢には激しい情熱が動き、ミユトスが含まれ、ロマンティズムがある。またパトスにおいて頭になる無、運命、死等の意味を突き詰めようとする、即ち固有な意味でパトロギー的な哲学においても、問題にされるのは行為であり、或いは自由であり、そして倫理である。ジードは芸術の無動機性について述べ、無動機の行為というのが彼の作品のひとつの主なるテーマとなっている。新しい心理文学では、心理を通俗の考え方のように行為の原因と見るのでない。認識の哲学が客体的なものに向うとき、創造の哲学は主体的なものに向う。ところでフェルナンデスはいう、「私には認識の哲学と創造の哲学との間に何等かの関係が可能であるかどうか分らない。が、こういうことはよく分っている。即ち、価値の創造者としての情熱の機能、絶えずその定義から逃れる一の世界における理性の機能、この二つの機能を解剖し、測定してしまわない限り、如何なる秩序も哲学的宇宙を支配することはできないであろう。」これを我々の言葉をもつて言い換えるならば、今日の世界観にとつては、ロゴスとパトスとの解剖と測定との上に立つた両者の統一が要求されているということになる。認識と創造、有と無、客体と主体との弁証法的統一が新しいヒューマニズムの基礎で

あるべきであらう。

四

かくの如き結論は創作方法の問題に関しても、或る反省を与えるものである。この頃創作方法として問題にされているのはリアリズムである。しかるにそのようなりアリズムとは何かといえば、意見はまちまちであつて、一般的な方向に関してすら一致が存しない。現実をそのまま写すことがリアリズムであると定義しても、これがなかなか複雑なことだ。現実とは何か、そのまま写すとは如何なることか、と問えば、たちまち意見が分れてしまう。最近流行のバルザックとドストエフスキーとは、いずれもリアリズムの作家と見られ得るにしても、その意味は二人において違つていなければならぬ。西鶴はリアリストであつたといわれるが、アララギ派の写生説乃至実相観入説も見方によつてはリアリズムと考えられなくはなからう。「存在はいろいろに語られる」とはアリストテレスの有名な命題である。我々は哲学の歴史を顧みるとき、存在という語がまことにいろいろに語られているのを見出す。そして或る哲学者が如何なる存在概念を特に優越な意味におけるものとして選び取るかというところに、その哲学者の世界観が現れる。現実とい

う概念に関しても同じである。ヘーゲルとマルクスとは、等しく果実に例をとりながら、現実という概念について全く違った説明を与えているが、そこに二人の世界観の差異が認められる。文学の場合についてもほぼ同様のことがいわれ得るであろう。何がリアリティと見られるかは、それぞれの時代において、それぞれの作家において異なっている。そして何をリアリティと見るかというところに、作家の世界観が現れる。世界観的なものは、根源的には概念的、認識的なものでなく、或る意欲的なもの、パトス的なものである。それは作家のパトスから生れる根源的なイデーである。作家にとってリアリティとは単に与えられたものことではなく、このような世界観にもとづき、創作活動を通じて生産されるものである。かようにして新しいリアリズムは新しい世界観を基礎としてでなければ確立され得ないであろう。創作方法の問題から世界観の問題を分離し、抽象してしまうことはできぬ。創作方法は世界観と結び附いて初めて具体的に創作方法である。

フェルナンデスはバルザックの方法に関する論文の中で、物語と小説との区別について次の如くいつている。「物語は過去となつたもの、体験されたもの、終了したものを取扱うのであるから、ひとつの場面乃至はひとつの心理的錯綜の生き生きとした現実的發展の性格的な表現を尊重

すべき義務をもたない。物語はこうした性格的表現のかわりにひとつの表示法を、即ち一方においては推理並びに知的な結合法に近似し、他方においては絵画的描写並びに一般的な記述法に近似している表示法を置き換えることができる。」ところが小説においては、「小説家の描き出す生活は、生活されつつある瞬間における生活である。彼はその紆余曲折と律動とを忠実に表現する。彼の理知は指導的であるというよりもむしろ被指導的であるように見える。純粹小説は、作者が想像の場面の雰囲気とニュアンスとをあたかも彼が実際の場面の目撃者であつたかのように描き出すその才能や、或いはまた作者が彼とは異なる一人物の内部生活を生活するその才能を表明してくれるものである。小説におけるもろもろの場面は、物語の場面におけるように、これらの場面を準備し構成するひとつの意識の解説となるものではなく、却つて小説のリアリズムを証拠だてるユニークな証しとなつている。それと同様に小説の人物のもろもろの動機は、因果的推理の最終項を表すものではなく、いな却つてあらゆる推理、後に来るべきあらゆる思惟の原初的与件となつているのである。」「それ故に真の小説をそれと認定すべき誤のない方法が存在する。即ち感覺的心理的表現の連鎖關係が推理に依存してゐないこと、または生の發現秩序とは異なる他の發現秩序に依存してゐないこと、且つまたもろもろの人物が外部から觀察され、描かれてゐるの

ではなく、我々と生きた個人とを関係づけるところの直観に類似した一種の直観によつて把握されていることを確認すれば十分である。」しかるに物語と小説とのこのような相違は、本質的に見ると客体的な時間における過去と現在、即ち例えば一世紀前の人物を描くか、それとも今日の人物を描くかという点に存するのではなからう。昔の人物を描くにしても純粹な小説であることが可能である。問題はむしろその人物を主体的に理解するか、それとも客観的に把握するかということである。しばしば論じた如く、すべてのものは客体もしくは対象としては「既に」という性格を、或る根源的な過去性を担っている。それ故に現代の人物といえども、それが単に客体的に捉えられる限り、その記述は物語に属する。問題はまたパトスの捉えるか、ロゴスの捉えるかということである。物語においては事件や人物は对象的に、ロゴスの捉えられるのであるから、その表示法が、フェルナンデスのいつた如く、性格的表現法でなく却つて推理並びに知的な結合法に、或いは絵画的描写並びに一般的な記述法に近似し、かくて美学的証明に理論的論証を置き換える傾向があるのは当然であろう。もとより小説もそれ自身の意味、それ自身の仕方において証明をもつている、そうでなければ、それはリアリスティックでなく、迫真力を有し得ない。けれども小説の含む論理は知的論理ではなくてむしろパトスの論理ともいふべきものである。「心

臟は理性の知らぬ彼の論理をもっている」(パスカル)。美学的証明はパトスの論理による証明を含まなければならぬ、それは理論的論証であるよりも倫理的証明であろう。フェルナンデスは、小説の人物のもろもろの動機は因果的推理の最終項を表すのでなく、却つてあらゆる推理、後に來たるべきあらゆる思惟の原初的与件となつてゐる、といつてゐるが、それは如何なる意味を有し得るであろうか。主体的事實は客体的存在に対してその存在の根拠と考えられることができ。そこでまたロゴスの意識に対しパトスの意識には同様の意味における優位が認められねばならぬ。ロゴスの確実性に対する要求ですらも人間のパトスの不安にその根源を有するといわれるのである。人間を主体的に捉えて描こうとする小説は、人間を彼の存在の根拠から捉えて描こうとするのである。かような意味で発生的であることが小説の本質と見られ得る。ここにいう発生的は因果的ということと同じではなく、原因結果の連鎖を辿つて描くということは却つて物語的な記述法である。原因であり結果であるものはどこまでも同一秩序(客体の秩序)に属していなければならぬ。これは一の心理が他の心理の結果と見られる場合にも、或る心理が或る行為の原因と見られる場合にも、しかく考えられねばならない。普通に心理とか、意識とか、乃至は主観とかいわれるものもお存在に属する。我々が主体というのは単なる主観のことではなく、却つ

て普通にいう主観と客観とを包むものである。主体的・客体的として定義される人間が、それにおいてあるものは、如何なる意味でも客体的な存在とは考えられることができず、却つて主体と考えられるのほかないであろう。かような主体は客体とは秩序を異にしている。もしも客体的なもの（ロゴスのなもの）を現実と呼ぶならば、主体的なもの（パトスのもの）は同じ意味では現実的でなく、むしろ可能的なものである。小説の世界はかくの如き意味における可能的なものの世界に根差している。可能的といつても単に空想的なものでなく、却つてそれは客体的なりアリティとは異なる他のリアリティを有するのである。私はこの二つのリアリティを区別して、一方を客体的現実性として、他方を主体的眞実性として規定したことがある。そうすれば、フェルナデスのいう物語と小説との区別は、客体的現実性の文学と主体的眞実性の文学という風にもなる。

しかしながら物語と小説とは、厳密にいうと、ただ理想型的にのみ右の如く区別されることができる。実際には、如何なる小説も物語的要素を含み、また如何なる物語も、それが歴史でなく文学である限り、小説的要素を含んでいるのであつて、ただそのいずれが主となつてゐるかに従つて二つの範疇が区別されるのみである。文学の取扱うのは生きた具体的な人間でなければなら

ぬ以上、そのことは当然である。そしてそのことこそ真のリアリズムがどこにあるかを示すものである。問題は主体と客体との關係を、弁証法的な対立の深さにおいて理解し、弁証法的な高さにおいて統一することであろう。しかるにかくの如き弁証法はまた真の意味における人間タイプの構成の基礎でなければならぬ。人間を主体的にのみ追究する文学においては「性格」は描かれるであろうが、タイプは描かれない。性格は内的なものであるが、タイプは単に内的なものでない。ドストエフスキーは性格は描いたが、タイプを描いていないともいわれよう。しかしまた人間を客観的にのみ捉えようとする文学においては人間の類型乃至種類は描かれるであろうが、個性は描かれない。タイプは一般的な類型のことではなく、却つて個々の人間よりもより個人的なものである。芸術家の創造したタイプは個々の人間よりもより真実なものである。

人間を主体的にのみ追求した文学は人格というものを分解してしまつた。不安の文学の時期はクレミューによると「人格の分解」の時期である。けれども人間をただ客体的に捉えようとした文学——従来のプロレタリア文学の多くがそうであつた——は人間を喪失してしまつた。客体的な把握と主体的な把握との相触れ、結合するところに人間は「人間」として創造される。両者の統一が真に歴史的な見方であつて、それによつて初めて人間は歴史的なものとして捉えられるこ

とができる。歴史的な見方は単なる客観主義であり得ない。ネオヒューマニズムの原理は人間の歴史性ということではなければならず、この点でそれは従来のヒューマニズムと区別されるであろう。なぜなら従来歴史的な見方をしたのはクラシズムではなく、むしろロマンティズムであった。しかるに新しいヒューマニズムにとつてクラシカルな人間のタイプとは歴史的人間のことである。現代文学は、その主観主義的方向も、その客観主義的傾向も、物を、心理を、社会を、流動的、運動的に見ることに一致している。けれども今はそのような見方に、単に運動的に見ることはなお歴史的に見ることではないということを加えて考えるべき場合である。人間の行為には客観的な物の運動とは違った意味がなければならぬ。人間の歴史性は主体客体の弁証法に基礎付けられている。それだから我々がかつてエル・トオムが創作方法における唯物弁証法の問題を論じていった次の言葉を認めてもよい、「主観及び客観の問題の（あらゆる哲学のこの中心的問題の）芸術形象における正しき解決——この点にいまや弁証法的唯物論の芸術的方法の発展における基本的課題がある。」ただ我々はこの主観というものをより深く考えたいのである。歴史的人間は社会における人間である。社会というのは主観・客観的と考えられる人間がそのうちに生れ、そのうちに在り、そのうちに死ぬる場所である。このとき社会はもちろん我々

の外部にあり、我々に対するものと考えられる社会であることができぬ。主体と客体との統一は、ただ主体の側から考えられることが可能である。主体・客体的な人間をつつむ社会は客体的なものでなく、却つてそれが真に歴史の主体である。人間は社会のうちに生れ、社会のうちに死ぬる。「人間喜劇」の成り立つ場所はこのような社会のほかないのである。

さて豊島与志雄氏は書いている、「文学が何等かの進展をなさんとする場合には、殊に、新たな性格が作品のなかに要求される。そしてその要求が満された時に初めて、文学は進展の一段階を上る。文学の進展への動力となるような作家は、何等かの意味で、新しい性格を探求し描出する。バルザックの豪さは、恋の囁き以外に金銭の響きを聞かせたことよりも、より多く、ユーロ―男爵やゴリオ老人の如き人物を描出したところにある。フロベールの豪さは、その厳正冷徹な創作態度よりも、より多く、ボヴァリー夫人の如き人物を描出したところにある。イブセンにおけるノラ然り。ツルゲネーフにおけるバザロフ然り。」また曰う、「或る作品を読んで、そこに一人の人間を発見する時、また、一人の人間に出逢つて、そこに或る作中の人物を見出す時、吾々は深い喜びを感じる。そのタイプが新しいものである時に、吾々は生き甲斐を感じる。そのタイプから出発して、文化を論じ、現代の社会と未来の社会とを論ずることが出来る。そういうタイ

プの一つの出現は、千百の宣伝よりも、より多く社会の進化を促進させる。」まことに味わうべき言葉である。

文学における世代の問題

【1933.12】

一

世代と呼ばれるものは歴史の問題のなかで注目すべき位置を占めている。この概念は特に現代に至って展開されているが、その問題もその理論も素描の形ではすでに古くから現れていたようである。^{*}人間及び人間の生産物についての科学は一般に何等かの仕方でも世代の問題に関係を有するであろう。それは特殊には文学並びに文学史の問題にとつて重要な意味を有し、そして我々^{*}はここでかような問題、即ちいわゆる文学的世代の問題に関聯してこの問題を考えてみようと思^{*}う。

* François Menté, *Les générations sociales*, 1920. は世代理論の歴史に詳しい。

* * Vgl. Julius Petersen, *Die literarischen Generationen in: Philosophie der Literaturwissenschaft*, Hrsg. v.

E. Ermatinger, 1930. 歴史的時間の概念としての世代の問題について私はすでに私の『歴史哲学』

二〇〇—二一三頁〔全集第六卷一八六—一九七頁【第四章第三節】〕において若干の一般的考察をなした。かしこで述べられたことはこの研究によつて補われると共に多少とも深められる筈である。

今日世代の概念が特別に問題にされているにしても、この概念の文学史における實際の適用は決して新しいことではない。ひとはすでに以前から一民族の文学のビブリオテークをアルファベット順にもしくは作品の出た年の順に並べるかわりに作家の生れた年の順に並べ、そしてこのよ
うな原則に従うことが内容に合致した分類であり、時代区分の基礎であるように看做した*。或
いは当時の君主もしくは支配者の名に従つて例えばヴィクトリア時代の文学というように呼ぶこ
と、或いは当時の指導的な文学者の名に従つて例えばゲーテ時代の文学という風にも呼ぶこ
通に行われている。しかるにすべてこのような考え方の根柢には何等かの意味で世代の概念が含
まれてゐるのであらう。我々にとつての問題は、かくの如くすでに久しく実行されてゐることから
の理論的基礎を究明するということである*。

* ハンス・フォン・ミュレルは“Die namhafteren deutschen Dichter, und Denker seit Reimarus und
Günther in Altersgruppen geordnet von Hans von Müller. Ein Vorschlag zur Ordnung von Privatbibliotheken,
Fedor von Zobeltitz zum 5. Oktober 1917. überreicht. Berlin. 1917.”という小著作において、作家の秩序

附けの種々なる原理を一々吟味し、批評した後、作家を彼等の生れた年に従つて秩序附けることを試みた。そしていつて、「多くの者はしかし初めには、年齢というものが、本屋が秩序附けるために用いる姓というものと同じように一の外的な分類原理でありはしないかと懸念するであろう。この懸念は私には最初の実際の試みにおいて理由のないものであることが分つた。反対に、私が驚いたことには、このさしあたり純粹に機械的な原理からして、深い心理学の諸成果と同じようなはたらきをするところの、私には少なくとも記述的文学史の任意に考え出された諸配合よりも一層有効に見えるところの、諸聯関が明らかになつた。」(Wilhelm Pinder: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. Zweite Auflage 1928. S. XIII. に抛る。)

世代の概念のものと意味は、とくに説明するまでもなく、系図学的のものである。系図学的見地においては、世代は父子の關係における一段階を現す、父から子へ一世代があり、父から孫へは二世代がある、両親は一世代をなし、子供たちは他の一世代を形作る。世代のこの意味は明瞭である。しかるにこのような家族的世代のほかに、世代という同じ語はマントレのいう如き社会的世代を現すために用いられている。社会的世代というのは種々なる家族に属する人間の一つの

群であり、その統一は一の特殊な心的統一を示し、そしてその持続は一定の時間を包むと考えられる。この第二の意味における世代が特に我々にとって問題になるのである。尤も、世代の概念の二つの意味のうちいずれが一層重要とされるかということがまた、世代から世代へと変化したと見られることができる。歴史的研究がいわば個人主義的見地に立ち、文学史的叙述の最も高貴な課題が文学者のモノグラフィーにあるとされた時代においては、個人の系図が彼を同時代の人々と結合する世代の概念よりも恐らくしばしば重要に見えたであろう。これに反し、芸術その他人間の活動のあらゆる領域において、同時代の生産物の共通の方向を究めようとする近代の歴史学的問題提出にとっては、社会的世代の意味での世代が重要な問題になったのである。もとより世代というものの根源的な意味は家族的世代であつて、社会的世代の概念は疑もなくこのものから派生されたものである。ところで家族的世代というものは一の生物学的実証的事実である。そこで世代の概念は、歴史考察が観念論から実証的傾向をとるに至ったとき重要な位置を占めるようになり、今日ではかの時代精神なる概念にかわり、そしていわゆる時代のスタイルという概念の基礎的前提であるように見られている。

世代の問題の考察の出発点となるのは、『ヨーロッパの美術史における世代の問題』の著者ヒ

ンデルのいうところでは、歴史的同時性の問題である。この問題を接近して観察するとき、ピンデルによると、まず、同時的なものの非同時性ということが見出される。同時的なものとは同じ現在にあるものである。現在といえば、例えばこの年のことであろう。現在は一の時点と考えられている。しかるにこの時点は、この年に生きているすべての人にとって同じものではない。それは各人にとって、それぞれ個別的な色合において体験されるということによって、それぞれ別の意味を有するばかりでなく、却つて——あらゆる個人的なもの下部における、現実的な時点として——この同じ年が五十歳の者にとつては二十歳の者にとつてとは違った彼の一生の時点であるということによつてすでに、それぞれ別の意味をもっている。「各人にとつて同じ時は、それぞれ別の時である、即ち各人がただ彼と同年齢の者とのみ等しくする各人自身のそれぞれ別の年代である。」単純な現在というものが一般にあるのでない。なぜなら、各々の歴史的瞬間は自己の種々なる年代（青年期、壮年期、老年期等）におけるもろもろの人間によつて体験され、その各々の者にとつてそれぞれ違ったものを意味し、従つてまたひとつの他の時であるからである。歴史的時間は点の如きものでなく、むしろ線であり、しかもこの線はひとつの面につらなる、それのみならず、この線はまた実はなおひとつの他の面の部分でもあるのである。具体的な時間は

深さをもっている。各々の時点はそれ故に、本来、時間 *Zeitraum* であつて、多くの次元を含んでいる。それはビンドルの用いた音楽上の比喩を藉ればポリフォニーのものである。

けれども歴史は単なる渾沌でなく、そこには諸世代のそれぞれの統一がある。我々がただ単に同時に存在するものを眺めるならば何等の統一もないように見えるにしても——同時的なもの非同時性——、我々にして同時に生れたものに注意するとき、そこに歴史的秩序が現れる。即ち、同年齢の者の群を形成する力というものが認められるのである。ビンドルによると、第一、芸術家にとつて彼の誕生の時は決定的な意味をもっている、それは彼の本質の発展を制約し、この本質そのものをすら制約する。芸術の本質はそれ故に、何時彼が生れるかということのうちに横たわっている。彼の問題は彼と共に生れるのである。しかし第二に、芸術家はこのような事実によつて孤立化されているのでなく、却つて群をなしている。近似的に同年齢の者の一群は一代と名づけられる。一つの世代は通常すぐれて統一的な問題性格を示している。世代はもちろんなおスタイルではないが、スタイルの価値のものである。ビンドルは一つの世代が実現する統一をその世代のエンテレヒーと呼んだ。世代のエンテレヒーというのは、かのリーグルの芸術意欲 *Kunstwollen* の思想を世代の統一のなかへ移し入れたものと見られることができよう。各々の世

代はみずからのうちからそれ自身のエンテレヒーを形成実現し、そしてこれによってそれは本来初めて一の性質的統一となるのである。一世代のエンテレヒーとは、ピンデルに従うと、その内的目的の表現、この世代に生れついて具わつた生命感情及び世界感情の表現である。

もし右の如く世代の問題を考へるならば、それは文学史を初め種々なる文化史がこれまで多くの場合に好んで使用して来た時代精神の概念を破壊するか、少なくともこれを相対的なものとする事になる。時代精神の統一は存しない、なぜなら却つて同時的なもの非同時性ということが存するからである。現実にはむしろ一時代のうちに性質的に違つた種々なる世代の統一が含まれる。時代の統一というものは、たかだか、同じ時代がその時代の種々なる世代の問題に対して役だてる手段の類似に存することになるであらう。時代精神の概念は觀念論的歴史哲学の思弁に過ぎないように見える。ピンデルは世代の概念によつて時代精神というのが如き従来あまりに高調された時間統一の破壊を企てた。彼の意見に全部は賛成しないにしても、世代の問題を考へることによつて時代精神という概念は少なくとも相対化されねばならぬように思われる。事実、時代精神といつても、厳密には全時代の精神ではなからう、むしろ我々はそのように一時代の精神と見られるものが多くは一定の時点において特別の重要性に達するひとつの世代層のう

ちにその座をもち、それが次に他の世代層に、このものの特色を全く破壊しもしくは吸収してしまふことなしに、浸潤するのを認めるのである。

二

世代の問題は歴史のリズムの問題として考えられるのがつねである。世代という観点から見ると、歴史のリズムのうち如何なる根本現象が見出されるであろうか。

ヒンデルのいう同時的なものの非同時性ということは、一般的に考えるならば、人類社会におけるひとつの根本的な生物学的事実にもとづいている。動物の世代は、普通、単に人間の世代よりも短いのみでなく、それらは非連続的であつて、一の世代は他の世代と関係をもたない。例えば昆虫においては、子供はその孵化した瞬間に彼等の親を見ることなく、かくしてその諸世代は、通常冬の期間によつて分たれて、互いに喰ひ合うことがない。しかるに人間の諸世代は互いに混り合い、重なり合つており、同時に祖父と父と子という風に種々なる世代が生活しているのがつねである。人間の世代は節と節とをつないだようなものでなく、却つていずれの時点においても種々なる世代が層を成して存在する。即ち人間の世代は眞の意味で連続的である。そしてそこに

人間の文化の連続、その伝統にとつて基礎的な關係を有する事実がある。もしも人類がただ一回的な世代であるとしたならば、人類は伝統乃至伝承の必要を知らないであろう。伝承ということにおいて基礎となることがらは、新しい世代が古い世代の内部に生れて同時に生活するということである。かくの如く古い世代と新しい世代とが同時に生活するところに、教育といわれる根本的な事実が成立する。我々は単に意識的な、有意的な教育のことばかりをいつているのではない。意識的に教えられ、学ばれたことはむしろその量においてもその重要性においても範圍の狭いものである。相異なる世代が同時に生活するという事実そのものによつて無意識的に、無意的に、最も広汎な範圍において教育は行われ、伝統は生じている。しかしながらまた他面、我々は世代の事実のうちに人間の文化の更新、創造にとつての基礎を見出すことができる。世代の交替は、文化の以前の担い手が去り、新しい担い手が現れることを意味する。文化の担い手は絶えず若返る。以前の世代が死滅して行くということは文化の創造にとつて必要な忘却を伴うであろう。人間は忘却することなしには創造し得ない。もしもつねに同一の人間が文化の担い手であるとしたならば、文化の根本的に新しい通路が開かれるということは困難であろう。新しい生命基体から新たに始めるといふことは人間が新しく生れるということによつて生ずる。新しい世代がはいつ

て来ることによつて過去の文化も若返る。なぜなら文化の新しい担い手となるこの世代は、現存するものに対して古い世代とは違つた距離に立ち、蓄積された文化を新しい仕方で受容し、新しい仕方で加工するからである。

かようにして歴史のリズムは創造と伝統との、伝統と創造とのリズムである。そしてそれが世代のリズムによつて制約されているものとすれば、一の世代と他の世代とのあいだの間隔の測定が歴史のリズムを把握するための基礎でなければならぬように見える。かかる間隔は、生物学的に見ると、父と子との間の年齢の相違において、規則的に観察される時間の幅にほかならないであろう。そのような年齢の相違は平均三分の一世紀に相当し、従つて一世紀は三代を含むとされている。そこで生物学的実証的基礎の上に世代の理論を築こうとしたローレンツの如きは、いわゆる三世代の法則を建て、それがシェーラーの文学史に関する波動説において実際に証明されていると考へた。精密な、事実に即した歴史的研究はかような世代の理論の誤謬を明らかにした。そしてそれはもとより当然のことであろう。なぜなら、そのような意味の世代は、まずそれが主として家族系図学的のものであり、次にそれが単に生物学的事実のみ拠つていふという二つの点において、歴史的に意義ある世代の概念を十分に説明しない筈だからである。生物学的なもの

はなお歴史的なものでなく、また歴史的に重要なのは社会的世代である。それでは歴史的に意義ある世代というものは如何にして形成されるであろうか。諸世代に従つて十九世紀のドイツ文学史を叙述したフリードリヒ・クムメルは世代の概念を定義して、「二つの世代は、同じ経済的、政治的及び社会的状態の中から生れ出で、従つて類似した世界観、教養、道徳及び芸術感覚を具えているところの、一切のほぼ同時に生活する人間を包括する。」と書いてゐる。言い換えると、世代の形成にあつて最も広い意味における環境が決定的にはたらくといふのである。デイルタイなどもこれに類する見解を述べた。彼によると、世代が形作られる時、第一にそこに与えられている知的文化の遺産、第二に周囲の生活、社会的、政治的、その他種々の文化状態、特に新たに加わつて来る知的諸事実、という二つの群の制約が存在し、これらの諸制約の影響のもとに、これらによつて規定された同質的な諸個人が一世代として形作られるのである。このようにしてまた一世代の長さは外的諸条件の相違に従つて異なると考えることもできよう。歴史的意味における世代の交替はつねに同じ速度ではない。しかるに、世代の形成にとつて社会的文化的環境の作用が重要な關係を有することは疑われないとしても、もし世代というものがただ単にそれによつてのみ限定されるものとすれば、世代の概念の固有なる意味は失われ、従つて世代の概念と時

代の概念との区別も認められなくなり、遂に世代の概念は不用にされねばならぬであろう。またもしそのようであるとすれば、同時に存在する者は同じ社会的文化的環境に生活し、同じ歴史の大事業、大変化に出会うのであるから、ピンデルが世代の問題に関して正しく指摘したところの、同時的なものの非同時性ということ、同時と同年齢との間の差別ということも意味がなくなるであろう。世代の概念が保存さるべきである限り、それは人間の生存の生物学的リズムの存在によつて、生と死との事実、時間的に限りある生命、老衰の事実によつて限定されると考えられねばならぬように見える。そして同じ世代のうちに存する対立にしても、同じ時代の相異なる世代のうちに存する類似よりもなお類似的であるというようなことがありはしないであろうか。しかもすでにいった如く、世代を単に生物学的に見ることも不可能である。

世代の問題は単なる生物学的見地とは違つた新しい観点から捉えられねばならぬ。我々はいまそのような観点として、次の三つのものを挙げることができる。

第一、世代の理論の中心となるのは、歴史の主体の問題である。そこでは主体的意味が重んぜられてゐることは、世代の間隔を考えるにも、ドウロメル十五年説においての如く、人間の歴史的活動を主としてゐることからも知られる。歴史の主体といえば、人間のことが考えられる。

世代の思想は歴史の主体としての人間的自然を基礎においている。主体はまさに主体として単に環境から形成されるものであり得ない。却つて世代の思想の特色は環境に対する主体の優位を考へるところになければならない。しかも環境と考へられるのは、いわゆる世界のすべて、一切の客体的なものである。ピンデルはいつた、「諸経験（『諸影響』、『諸関係』）に対する生長の優位が主張される。美術史的生活が、秘密に充ちた自然過程のうちを生れるところの規定的なエンテレヒーと、これらのエンテレヒーの事實的展開において経験される諸摩擦、諸影響、諸関係との協働から生ずるといふことが主張される。」即ちピンデルの主張するのも環境に対する主体の優位にほかならないのであつて、ただ彼にあつてはこのような主体がなお客觀的自然なものとして捉えられ、誕生とか生長とかということも單なる生物学的意味に考へられ、従つて真に主体的に捉えられていない。我々は哲學的にかようないわゆる歴史生物学的 *geschichtsbioologisch* な見方を支持し得ないのみでなく、またそれは歴史的事實に正しく合致するものでない。我々にとつても主体的なものは或る自然的なものである。けれどもそれはまさに主体の意味における自然であり、しかるに生物学的自然は客体的自然に過ぎぬ。かかる自然に対して主体的なものはいはゆる根源的な物質、第一次の自然ともいふべきものである。それは外に見られた自然ではない、

それはもとより人間の文化のうちにおいてはその表現に達しはするが、一の内的自然乃至内的身体である。それは根源的な物質というが如きものでもない。デイルタイはいずれの新しい世代のうちにも詩的天才がそれから作られる素質のほぼ同一の量が存在し、その發展は上に記したが如き二つの条件の影響を受けるといふように看做した^{*}。しかし主体的なものは素質というよりもむしろ運命といふべきであろう。ピンデルが世代を「自然の骰子投げ」Wurf der Natur と呼んだとき、それは運命のことを意味するのでなければならぬ。一代とは運命を共に分つものことである。ここにいう運命とは内的運命のことである。一つの世代が共通に出会う種々なる外的運命をまさに運命として感ずるのは、人間の実存が根源においてすでに運命であるがためである。かくの如く我々は世代の問題を考えることによつて、主体というものが単に観念的なものでなく、根源的に自然的なものの意味を含むのを知ることができぬ。

* Dilthey, Ueber das Studium der Geschichte der Wissenschaften von Menschen, der Gesellschaft und dem Staat, WWV, V. Bd., S. 38. Derselbe, *Leben Schleiermachers*, S. 297.

第二、世代の理論は文化の形成においてパトスの意味を重要視するものでなければならぬ。パトスというのは主体的に規定された意識、内的自然乃至内的身体によつて規定された意識である。

文化は理性的なもの、ロゴス的なものであるとする立場にとつては世代の問題は多くの意義を有し得ない。例えば現代の文化哲学として知られる新カント派の哲学は、すべての文化はいわゆる文化価値を担うものであると説いているが、この場合価値は文化の含む普遍的な理性内容、非性格的なロゴスの意味にほかならず、従つてかくの如き価値哲学的立場においては世代の理論は歴史及び文化に関する生物学主義として単純に排斥されるのほかないであらう。歴史理論として世代の問題を重要視する立場は、これに反して、いずれの文化においても、そのうちにその生産者の「人間」、この人間の「性格」が表現されていると考え、これを重んずるのでなければならぬ。このような人間といい性格というのはパトスなものにほかならない。

第三、世代はいうまでもなく個人ではない。とりわけ歴史的に意義ある世代の概念は家族系図学的遺伝的のものを指すのでなく、種々なる家族に属する諸個人の群を意味している。世代の基礎と考えられる根源的な物質としての主体は単に個人的なものではなく、社会的なものでなければならぬ。それは個人的身体のことではなく、却つて社会的身体、社会的物質ともいべきものである。主体はいわゆる主観のことではなく、却つて主観・客観的と考えられる人間を包むものである。世代は我々の外部にある社会ではない。社会的世代はパトスを共に分つことによつて形作

られる。我々は世代というような一つの群乃至層を考えることによつて、社会的結合におけるパトスの根本的な意味を認めることができる、もし世代をひとつの社会的結合と見るならば、それは一定の目的、ロゴスの意味に従う種類の社会的結合に対して、いわば無意識的な、自然的な結合である。それは客観的目的によつて結び附いたものでなく、おのずから、主体的に、パトス的に結び附いているのである。一代代はいわゆる運命共同体とも見られるが、かような運命の意識はロゴスの意識でなくて、パトスの意識であり、もと無対象な、或いは無の意識である。それは本来的には客体的なものの意識ではない。パトスはつねに性格的なものであるが、性格的ということと個人的ということとは同じでない。一代代の諸個人の活動はパトスを共にすることによつて共通の方向を示しているとしても、彼等はそれぞれに性格的であることを失うものではない。個々の人間は各自の運命を負いながらその世代の運命のうちに包まれている。オルテガによると、世代は卓越した数人の個人だけを意味しないと同様に大衆だけを意味しない。世代はその世代に独自の高貴な少数者とまたそれに独自の大衆とから成っている。「世代は大衆と個人との力学的融合である。」

かくて世代の統一が単に年代表によつてでなく、一の内的統一として内的に理解されねばなら

ぬことは明らかにされたと思う。しかるにもし右の如く世代の概念を単なる生物学的意味から解放するならば、それと従来 of 時代精神の概念との距離は一面甚だ接近せしめられることになるであろう。しかしなお世代の概念が特色あり、重要なものであるのは、まず、時代精神の概念がなお客観的見方に纏われているに對し、世代の概念が主体的意味を明瞭に表現していること、次にこのことと關係して、時代精神の概念が主としてロゴス的なもの、イデー的なもの、従つて自然によつて規定されぬものを意味するに對し、世代の概念が根源的に自然的なものによつて規定された意識を表すところにあるであろう。「精神」 Geist との區別において「心」 Seele は自然によつて規定された意識を表すために用いられる。例えば、ヘーゲルによると、ゼーレとは自然精神 Natungeist であり、それは「自然のうちに縛られ」、「その身体性に関係附けられて」いる。^{o*}ゼーレは純粹な、普遍的なものでなく、年齢や人種などによつて異なる、と彼は述べた。私はヘーゲルの觀念論におけるよりも自然に對して根源的な、原理的な意味を認め、かかる根源的な自然乃至内的身体によつて規定された意識をゼーレよりも広い且つ深い意味においてパトスと名づける。私のいうパトスはゼーレ的なものであるが、しかしいわゆるゼーレの概念においてはそれと結び附く身体とか自然とかいうものがなお客観的、對象的に見られるのがつねであるに反して、

私のいうパトスの概念においてはこれをどこまでも主体的に考えようとするのである。時代精神の概念がヘーゲルにあつての如く歴史におけるロゴスのなものを重んずるとすれば、世代の理論の特色は歴史におけるパトスのなものの重要性を認めるところになければならぬ。時代はなお客観的に捉えられるとすれば、世代は根本において内からの統一として内から理解されるのほかない。世代の概念は歴史の内的原理として運命の概念と密接な関係を有する。かのペーテルゼンも世代の継起は運命の拍節を意味するといつてゐる。運命というものは時間の概念を離れて考えられず、時間的なものはすべて運命的なものである。世代の統一は精神の一致によるといふよりも運命の共同による。ライプニッツは芸術を「暗き表象」から説明したが、この「精神の波立てる根源」こそ、それから真の精神文化が生れ出るところのものである。

* Hegel, System der Philosophie, Glockners Ausgabe, Zehnter Band, S. 49. ヘーゲルは彼の人間学において年齢の問題を論じているが、世代の問題は論じていない。

三

このようにして、今や我々は、何故に世代の問題が文学及びその歴史に特に深く交渉するかと

いう理由を説明することができる。広く文化と呼ばれるものはすべて意味を含むものであろうが、このように文化の担う意味において私はロゴスの意味とパトスの意味、或いは記号的意味と表現の意味とを区別している。いずれの文化も何等かの仕方、何等かの程度でこの二つの意味を共に含むけれども、相対的に見ると、主としてロゴスの客観的意味を担うものと、特にパトスの主体の意味を著しく表現するものとの区別が認められる。自然科学の如きは前者であつて、文学の如きは後者に属するであろう。そこからして自然科学などの場合にとつては世代の問題は比較的無関係であるに反して、文学の如き場合においてはそれが格別重要な関係をもっているということが生ずるのである。言語は文学にとつて根本的な関係に立っている。しかるに言語、特にそのスタイルには、個人においても、年齢によつておのずから相違がある。古典文献学はしばしばこの事実を或る作家の或る作品の年代を決定するための方法的基礎として用いて来た。そればかりでなく、各々の世代はそれ自身の「世代の言葉」をもっているように見える。言語学者メイエは次の如くいっている、「最も流通せる話し方のうちにおいてすら、人間のあらゆる異質性のほかに、あらゆる特殊な言葉のほかに、消去することのできぬ相違の秩序が、即ち話す人間のあいだの年齢の相違に負うところの相違の秩序が存在する。ここで問題にしているのは、言葉の修業が終つ

ていない子供たちが示す特殊性でも、年齢によって変調を来たした発音器官をもった老人たちのことでもない。だが各々の世代は革新をもたらす。等しく常規的な、しかし違った年齢の人間は、原理的に彼等の言語において目だった相違をもっている。「言語は伝統的なものである。この言語について各々の世代はまた革新乃至創造をなし、各々自己の世代の言葉をもっている。かくの如き事実は言語の芸術たる文学にとつても決して無関係なことではないであろう。

一般に文化といわれるものにおいて、もしなおかの文明と文化という区別を認めるならば、すでに述べたことから知られるように、前者は主としてロゴスの意味を担う文化、後者は優越な仕方でもパトスの意味を表現している文化として区別することができる。そのとき文学が文明でなく文化に属することは明らかである。文明とは異なり文化は、人々のいう如く、特に「心的に拘束された」*seelengebunden*のものである。それだから、文明はよく物質文明などといわれるけれども、自然的に制約されているのは却つて文化であつて、文明はむしろ精神的なものであるという逆説も成り立ち得る。科学などの場合とは違つて、文学の根柢には最も深い自然的なものがある。この自然的なものは運命的なものであり、またそれは、有が一切の客体的なものをいうとすれば、これに対しては無といわねばならぬ。そこで、アルフレット・ウェーバーの述べたとおり、文明

にとつての根本的範疇が「発見」であるとするれば、文化にとつてのそれは「創造」である。^{*}蓋し文明の意味はロゴスの意味であり、このものは対象的なもの、既にあるもの、従つて発見されるものであるが、文化の含む意味は創造されるものであつて、この意味の理解もまたつねに自身ひとつの創造的作用である。無から有が生ずる意味がなければ創造とはいわれない。運命というものに突き当たつたとき創造は始まる。文学は単に知ることではなく、作ることである。作ることとはつねに身体的なものと結び附いている。創造もしくは創作の基礎はパトスである。デモンの協働なしには芸術作品はないといわれるとき、デモンとはあの内的自然もしくは内的身体のことであろう。デモンは外部から干渉する力ではない、それは人間の性格と離れ難く結び附いている。しかるに注意すべきことには、このような創作的なものこそ実はまた伝統的なものである。文学にとつては科学の場合などとは比較にならぬほど伝統というものが重要な意味をもつている。最も創作的なものが同時に最も伝統的なものであるという一見矛盾したことがらは、伝統ということも創造ということと同じくパトスを基礎としていふことによつて説明される。伝統は合理的な、理性的な作用であるよりもパトスにもとづくのである。伝統と創造とのいずれの場合にもパトスから生れるミュトスがその根柢にある、——ミュトスの二形態がそこに見られる。そし

てかくの如く創造並びに伝統が存する文学の場合にとつて、世代の問題は特別の重要性をもつてゐる。我々はすでに初めに伝統と創造とのリズムが世代の現象にとつて根本的な現象であること指摘しておいた。

* Alfred Weber, *Ideen zur Staats- und Kultursoziologie*, 1927.

更に世代の概念が何故にかの時代のスタイルの概念にとつて基礎となるかについて、ひとは或る見通しを得ることができよう。もとよりスタイルという重要な、そして興味深い問題を詮議することは他の場所に譲らなければならぬ。しかしとにかくスタイルが或る性格的なものであり、従つてパトスのなものに関係することは間違いないであろう。スタイルはもと或る内的なもの、しかも内的自然的なものである。スタイルはもろもろの偶然を性格に、運命に転化するとき生れるのである。もしそうだとするならば、それが時代精神という如きものによつてよりも世代というものによつて一層よく基礎附けられ得ることはいうまでもない。なお我々はもちろん、我々の文学論においてパトスの意味を強調することによつて、文学における思考の意義を無視乃至蔑視しようとするものでは決してない。スタイルの問題にしても思考ということを除いて十分に解決され得ないと思う。いな、一般的にいうと、文学は言語の芸術であるところから特に思考がそ

れにとつて重要な意味をもっているのでなければならぬ。言語と思考とは一つのものと思はれるほどである。しかし、思考といつても二つのものが、即ち我々が論理学（ロジック）的思考及び修辭学（レトリック）的思考と呼んで區別しようとするものがある。前者がいわばロゴス的な思考であるに對して、後者はパトスと結び附いた、従つて性格的な思考である。スタイルはかかる修辭学的思考と關係しており、かくてそれはまた世代とも關聯するであらう。世代には世代の思考というものがある。文学的世代の統一は何よりもスタイルの上に現れる。

かくして我々は世代の問題が文学の問題にとつて特別の重要性を有する理由を一般的に説明し得たつもりである。最後に誤解の生じないためにおきたいのは、我々は世代の形成にとつて客觀的社会的諸要素もしくは環境的規定がはたらくという事實を認めないのでなく、むしろ反對である。一定の世代がそのいわゆるエンテレヒーを如何なる程度において實現するかは客觀的諸条件によつて規定されるであらう。世代も具體的な歴史概念として主体客体の弁証法的統一から成ることはもちろんである。ただここで我々は世代の概念の、一方では單なる生物学的説明に對して、他方ではマンハイムなどのようなあまりに社会学的な説明に對して、^{*}世代の理論の中心的特色となるべきものを若干明らかにしようとしたのである。数多く見出される浪漫主義的・

有機体説的な世代の理論の批判も最初から我々の議論の範囲より除外されていた。

* Karl Mannheim, *Das Problem der Generation*, Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie, 1928, Heft 2 u. 3.

文学史方法論

【1934.7】

一 科学的方法

文学史も歴史の一つとして、すべての歴史がそうであるように、科学的方法に従えられねばならぬ。このような要求はまことに当然過ぎるほど当然であるといえるであろう。また実際、科学的方法の導入に対する要求が現れると共に近代における文学史研究は一つの新しい段階に入ったのである。それ故に我々はこの点から考察を始めようと思う。

文学史における科学的方法というとき、何よりも先ず考えられるのは文献学的方法 (Philologische Methode) である。文学史は完全に文献学的科学である、例えば、ギリシア文学史が古典文献学の一部分である如く、近代ドイツ文学史はドイツ文献学の一部分領域である、と
いうように主張されるのである。ウィルヘルム・シェーラー (Wilhelm Scherer, 1841—86) 及びその学派が自信に充ちて精力的に唱道したのは、まさにそのことであつた。それより数十年前ラッハマン (Karl Lachmann, 1793—1851) などが、古典文献学の既に数世紀このかた発達させら

れた厳密な方法をゲルマニスティク【Germanistik、ドイツ学】の中へ導入した如く、今や近代文学史もその全範圍に亙つて全く嚴格に同一の方法に従えられねばならぬ、と考えられた。それによつて、これまで非方法的なディレクタンティズムや無原理な肆意しゐが支配していたこの学科にとつて一つの新しい時代が、本来の科学性と厳密な方法的研究の時代が始まると見られた。文学史は文献学から独立のものでなく、却つてその部分領域としてそれに接属つすべきものである。かようにして古代文献学の方法論に倣つて、近代文学史においてもテキストの批評と解釈とが基礎的な活動として研究の中心をなさねばならぬと考えられる。その上に形式的及び内容的の二方面の仕上げが附け加わる、即ち、一方では言語上の研究、文体や韻律についての研究、他方では作品の成立史、作者、資料、素材並びに主題の歴史、作品の構成の仕方、タイプ、傾向、模範、影響、改作、同時代の人々の間における受け容れられ方、批評的評価、等々、の問題についての研究が附け加わる。文献学的方法の種々なる種類がここにおいても古典文献学において有すると同様の技術的な確実性と厳密性とに発達させられなければならない。これに反し、近代文学史の中で従来大きな役割を演じていた哲学的要素は、できるならばそこから全く放逐さるべきである。言い換えると、この領域における哲学的な考察の仕方及び研究の仕方は多かれ少なかれディレクタント的で

あると看做される。哲学的であつたルドルフ・ハイム (Rudolf Hayn, 1821—1901)、『フリードリヒ・テオドル・フィッシャー (Friedrich Theodor Vischer, 1807—87)』、『クーンノー・フィッシャー (Kuno Fischer, 1824—1907)』等の業績の価値は認められなかつたのでないにしても、新しい研究者にとつては自己の研究を厳密に文献学的な正確さの範囲に制限することが義務であるとせられた。形而上学的な立場及び見地から出立するということだけでなく、また心理学的及び美学的分析そのものも、疑念をもつて見られ、全然排斥されなにしても、できるだけ背後に押し込められた。近代文学史は哲学的な段階——それは前科学的な段階に過ぎないとせられる——から、本来の科学的な段階即ち厳密に文献学的な段階に高められなければならない、というのがシェーラー及びその一派の意見であつた。

この最後の見解はシェーラー及びその学派の全理論が如何なる思想的聯関の中から生れたものであるかを明瞭に示している。そこには古代文献学の影響のほかに、コント (Auguste Comte, 1798—1857) の実証哲学体系及びこれを歴史に適用することによつて「歴史を科学の位置に高めよう」とする企図——そのうちバックル (Henry Thomas Buckle, 1821—62) は最も重要でまた最も影響が大きかつた——がシェーラーに与えた実証主義的確信の影響が認められる。かよう

な実証主義的思想圏から一般に歴史を、特殊的には文学史を、自然科学的考察方法及び自然科学の概念に従えようという努力が出て来た。詩歌の発展をも因果的に制約された一種の自然過程として把握しようとするこの努力は、シェーラーの詩学において概括的に表現されている。同じように、自然科学的な法則の概念を文学史においても妥当せしめようという意図から、極めて大胆なアナロジーを建てることによつて、文学史の状態及び発展の反覆もしくは継起のうちに規則性を示そうとする努力が現れた。文学史的事実の美学的解釈、そして特に心理学的解釈の排斥も、同じ思想傾向に属するものと見られることができる。それは、すべての固有な意味における心理学的説明を自然科学から取つて来られた機械的な因果概念のためにできる限り除き去り、心理学的制約を生物学的或は社会学的制約に折り曲げようとする実証主義的方法の帰結であつた。バツクルやテーヌ (Hippolyte Taine, 1828—93) がこゝではシェーラーの先駆者として挙げられる。

シェーラーによつて開始された文学史の文献学主義的運動ともいふべきものは、彼の精力的な活動、とりわけ彼の非凡な教育的才能によつて、ドイツにおける文学史研究に対して間もなく圧倒的な影響を及ぼし、一時は殆ど唯一の支配的な勢力となつた。近代文学史のこの革命が種々の有益な、歓迎すべき結果をもたらしたということは争われぬ。先ずそれによつて実際に近代ド

イツ文学史とドイツ文学の古い時代に関する科学並びに言語学との間の有機的な聯繫が建てられ、或は一層密接にされた。この点に決定的な進歩が存したことは特に言うを要しないであろう。既に以前から立派な一人前の科学として認められていたゲルマニスティクとのかくの如き結合によつて、近代ドイツ文学史は、従来それを何等かディレッタントイズムに属するもののように考えていた人々の間においても、科学として認められるに至つた。それと共に大学においても、従来多くは哲学者や美学者もしくは美術史家のいわば余業に委ねられていたか或は全く存在しなかつたところのこの学科が、今や専門的に訓練されたゲルマニストによつて代表されるようになった。これらのことに伴つて、従来この領域に蔓延していたディレッタントイズムが決定的に押し退けられねばならないように見えた。更に上述の方法的見地の適用によつて多くの新しい問題、新しい刺戟が生じ、活潑な研究活動が展開されることになつた。就中テキスト批評の領域において、個々の作品の成立史、資料や主題やタイプの研究の方面において、盛んな活躍が行われた。

かようにして、シェーラー及びその一統が近代文学史の堅固な、包括的な文献学的土台付けのために為し遂げた偉大な功績は何人も否定し得ないであらう。あらゆる文学史的研究にとつて文献学的研究がその基礎であることについては如何なる疑問も存し得ない。しかしながら同時にま

た文献学的方法の限界も明瞭に意識されなければならない。文学史の研究にとって文献学的方法は基礎ではあるけれども、すべてではない。その限界を考へることなく、文献学的方法から「文献主義」(Philologismus) というものが生ずるとき、その弊害もまた大である。テキストの取扱という基本的な問題からより一般的な、より深い問題に進むに従つて、我々は文献学的研究から離れて、心理学や美学やその他の諸科学と握手せねばならぬであろう。実証主義が実証的とか科学的とかということを標榜しつつその本質において甚だ「哲学的」であり、「構成的」であつたように、シェーラーの文献主義もしばしば大胆な構成に終つてゐる。そこでは平行的觀察及び対立的觀察という二つの方向における比較が最も重要な補助手段と考へられた。かような比較の特殊な種類としてシェーラーはいわゆる「交互的解明」(Wechselseitige Erhellung) の原理を建て、これによつて、よりよく知られた状態、関係或は發展過程とのアナロジーにおいて、類似の、けれど直接に研究することが十分にできない現象に光を与えようとした。しかるにかくの如くつとめてアナロジーを發見しようとする企ては、しばしば、二つの問題の現象をできるだけ照應した平行もしくは対立に持ち來たさうという努力のために、本来の本質的なもの、各々の現象の内的特殊性を見違へたり、或は暴力的に型に嵌め込んだりするという結果になり易い。一つの現象

が極めて僅かしか知られていないで、他の現象とのアナロジーによつて明らかにさるべきであるという場合には、主観的な解釈と肆意的な仮説とが入り得る余地は甚だ大きいであろう。一般にかような方法の立っている原理的な前提は、歴史的生活のうちにも自然の出来事のうちにおけると類似の同一性及び規則性を考えることができ、従つて類似の方法によつて類似の概念及び法則性が構成され得るということ、即ちひとつの実証主義的な仮説である。かくの如き道によつてシエラーが如何に奇態な仮説、哲学的な文学史家の何等かの形而上学的構成に比して毫末もより科学的とはいひ得ない構成に達したかは、例えば彼の述べたドイツ文学史におけるいわゆる男性的時代と女性的時代との規則的な交替に関する理論を唯一つ想い起してみても明らかであろう。

いづれにしても、文学史の「科学性」の問題を刺戟したものとしてみることができないのは、実証主義と文献学との二つである。「歴史を科学の位置に高める」ということは、実証主義の洗礼を受けた学者の重要な目標であつた。バックルやテーヌなどの努力はその代表的なものである。しかるに実証主義的な文学史は、シエラーのそれにしても、或はテーヌのそれにしても、みずから一種の哲学的な構成に終つた。このことは、実証主義というものがそれ自身ひとつの哲学、ひとつの形而上学であることを考へてみれば、何等奇異とするに足りないであろう。そこで、文

学史において哲学的構成を排して純粹に科学的方法に依ろうとする者は、そのような主義としての「実証主義」を斥けてその「実証的精神」のみを、或はそのような自然科学主義を棄てて自然科学の精神のみを文学史的研究のうちに活かすようにしなければならぬ、と考えられるであろう。自然科学の対象と文学史の対象とはその性質を異にしている。それ故に文学史は自然科学の方法をそのまま適用することができない。活かさるべきものは自然科学の精神である。いわゆる「ランソンの方法」の提唱によつてフランスにおける文学史の研究に重要な影響を与えたランソン（Gustave Lanson, 1857—1934）の考え方は根本においてかくの如きものである。

ランソンも文学史の研究が科学的に行われねばならないと主張する。しかしこの場合科学的とは如何なることをいうのであろうか。ランソンに依れば、この科学的という語はよく濫用されている、そして化学者や物理学者や博物学者の偉大な発見に誘われて間違つた道に滑り落ちたのは、文学史家のうちまさに最も強固な頭脳の所有者たちであつた。即ちテーヌとブリュヌティエール（Ferdinand Brunetiere, 1849—1906）とがその模範的な場合である。自然科学の法則を使用しその方法を真似ようとした彼等の方針が如何に文学史を畸形にし改悪したかは、経験の教えるところである。我々が実際に彼等に負うあらゆる真理も、彼等が我々に遺した豊穰にして示唆的

である偉大な見地も、科学的であると称する彼等の自負の誤謬と失敗とによつて彼等が我々に与えた教訓の価値には及ばないのである。平凡な人間の書物は教訓を含まない、しかるに偉大な人間の墜落は我々に絶壁が何処にあるかを教える、誰がテーヌやブリュヌティエールの滑り落ちた処を確かに歩み得ると自惚れるであろうか。この教訓の我々に示すことは、如何なる科学も他の科学の庇護によつて建設さるべきでなく、科学の進歩は寧ろ諸科学相互の独立に懸つていゝといふことである。文学史が科学性を獲得するためには、先ず何よりも他の科学の構造を模倣することを断念することから出発しなければならぬ。実験室の科学にとつて現実的であるすべての方法も、文学史にとつては比喩的なもしくは理想的な意味のものでしかあり得ない。詩的天才の分析と砂糖の分析とはその名前のほか何等共通のものを有しない。模倣によつて維持される文学上のジャンルと生殖によつて存続する生物の種とを同一に見るといふことは純粹に名目的意味のものである。自然科学において「方法」であるところのものも、これを文学史の領域へ移入するならば、「体系」になつてしまふ。かくしてランソンに依れば、文学史が自然科学から取り入れるべき唯一のものは、フレデリク・ロー（Frédéric Rauh, 1861—1909）のこつたように、その精神である。この人は感情の心理学の方法に関する彼の獨創的な研究を次の如き言葉をもつて始めた、「我々

には、精神の現在の不安において、如何なる形式のもとに科学の觀念が心理学的或は倫理的的問題に適用され得るかを規定することが根本的なことであるように思われる。なぜなら我々はこの問題に関して科学的態度が可能であると考ええるものであるから。更にそれ以上に、科学の觀念は、我々に従えば、思想及び人間の行為を組織させるものである。しかしながら科学から借りて来なければならぬのはかれやこれの手續ではない、それはその精神である。我々には、実に、科学一般があるのでなく、普遍的な方法があるのでもなく、ただ普遍的な科学的態度というものが存在するのであると思われる。一つの共通な精神状態が同様に科学的な精神の種々なる研究においてまさに反対の方法に導いてゆくということが可能である。ひとは永い間或る一定の科学の方法を、それが正確な結果に導いたという理由で、科学的精神そのものと混同して来た。外的世界に関する科学がこのようにして科学の唯一のタイプとなつたのである。しかしながら物理科学と精神科学との統一ということは要請であるに過ぎない。」在るのは、あらゆる学者にとつて共通な自然に対する精神の一個の態度である。我々が文学史の研究に取り入れねばならぬこのような態度というのは、利害を離れた知的関心、仮借することなき誠実、勤勉なる忍耐心、事実に対する服従、自他の区別なく容易に信ぜざる態度、批評と吟味と検証の絶えざる要求である。かよう

にしてランソンは、文学史と自然科学との関係においてテーヌなどの如き態度を排斥して、サン・ブーヴ（Sainte-Beuve, 1804—69）の慎重を愛しそして真似なければならぬ、という。サント・ブーヴは科学の味を識つていたし、事実とは何であるかを知つていた。彼は十八世紀、あのよう
に間違つて、あのようにな不合理にも、ア・プリオリに騙され、ア・プリオリの奴隷であるかのよう
に見られたこの十八世紀という大きな学校で修業した。彼は精神の自然史を作ること、精神を
族によつて分類することを申し出た。しかしながら彼はこの一般的な同化以上の何物をも科学か
ら借りて来なかつた、言い換えると、彼は現実の観察によつて真理に至ること、そしてただ事實
の命令するような一般化のみを為すことを欲したのである。彼は決して彼の為すことがラマルク
（Jean Baptiste de Monet de Lamarck, 1744—1829）等の自然科学者の為したことに類似しているか
どうかを問題にしなかつた。

ところで注意すべきことに、ランソンは自己の方法が特に古代並びに中世文献学の系統に属す
ると称している。彼はガストン・パリス（Gaston Paris, 1839—1903）を師とすべきであると考え
える。ガストン・パリスはクロード・ベルナル（Claude Bernard, 1813—78）の真似をしたの
でもなければ、ダーウイン（Charles Robert Darwin, 1809—82）の真似をしたのでもない、彼は

文献学の問題を文献学的方法によつて取扱つたのである。しかも彼の著作ほど科学的精神に渗透されているものはない。この方法はまたガストン・ポワシエ（Gaston Boissier, 1823—1908）がラテン文学を研究し、クロワゼ兄弟（Alfred 1845—1923 et Maurice 1846—1935 Croiset）がギリシア文学史を研究した方法であつて、これらの卓越せる文献学者の文献学的方法こそ近代フランス文学の研究のうちにも拡張されねばならぬものである。かくてランソンの方法も根本において文献学的方法であるということが出来る。我々はこの方法の要点を知るためにそれについて少し記してみよう。

ランソンに依れば、研究における主なる仕事は、文学的諸作品を知り、それらを比較して個人的なものゝ集団的なものとを区別し、独創的なものと伝統的なものとを識別し、各様式、各流派、各運動毎に類聚せしめ、これらの類とその国の知的、道徳的、社会的生活との関係、更に進んでヨーロッパ文学そのものの発展或はヨーロッパ文化の発展との関係を決定するということがある。先ず何よりも作品を知らねばならぬ。作品を知るといふことは第一にその存在を知るといふことである、書籍学の知識が我々の研究資料である作品を教えてくれる。しかし作品を知るといふことは第二に我々の対象である作品に対し一定の疑問を發し、我々の印象と觀念とに一聯の

操作を加えて、これを變化し正確ならしめることである。

即ち、一、——作品は眞正のものであるか否か。もし眞正でないとすれば、誤り伝えられたものであるか、それとも全くの偽作であるか。

二、——作品は純粹であり完全であるか否か。改竄や毀損はないか。これら二種の事柄はすべての遺稿について嚴重に檢査されなくてはならない。殊に第二の疑問は我々が著者自身の原版本に抛らず、近世の複刻本を使用する際には必ず提出されねばならぬ。

三、——作品の制作年代は何時であるか。単に出版の年月のみでなく、創作の年月も問題である。全体の完成の年月のみでなく、各部分部分のそれも問題である。

四、——作品は著者出版の第一版以後最終版に至る間に如何なる修正を受けているか。その訂正變化のうちに如何なる思想と趣味との進化が刻み込まれているか。

五、——作品はその最初の素描から第一版に仕上げられるに至るまでの間に如何に変更されているか。下書きや素描が保存されているならば、それらのうちに如何なる趣味と、如何なる芸術上の主義と、如何なる精神のはたらきとが表明されているか。

次に、六、——作品の文字上の意味を確定しなければならぬ。言葉と語調との意味を言語史と

文法と史的文章法論とによつて確定する。各章句の意味を、隠密の關係と歴史的諷刺と伝記的暗示との闡明せんめいによつて確立するのである。

更に、七、——作品の文学的意義を設定しなければならぬ。言い換えると作品の知的、感情的、芸術的価値を判断するのである。言語の個人的な用法と一時代に共通な用法とを区別し、また個人的な意識状態と社会的な感覚の仕方或は思考の仕方とを区別する。著者の知的生活の土台をなしていながら表現する必要のなかつた道德的、社会的、哲学的、宗教的の表象及び概念を思想の論理的な一般的な表現のもとに識別する。なぜならそれらのものはその当時にあつては表現しなくとも十分に了解せられたものであり、了解せらるべきものとされていたからである。また我々はただ一個の抑揚や語調のうちにも作品の表面の意味を訂正し、豊富にし、時としては否定しさえするところの隠れたる深奥な意向を捉えなくてはならない。我々が我々の主観的な感情や趣味を活用すべきは特にこの場合である。しかしながら同時に我々は、モンテーニュ（Michel de Montaigne, 1533—92）やヴィニー（Alfred de Vigny, 1797—1863）を描くという口実のもとに自分自身を語るといふが如きことのないように、始終疑いの眼をもつて査閲することを忘れてはならぬ。文学作品は先ずその誕生の年代に配置し、これと時代と著者とを相關係せしめて知るべ

きである。即ち文学史は歴史的に取扱われなければならない、これは自明の理であるけれども決して平凡なこととはいわれないのである。

八、——作品は如何にして創作されたか。如何なる状態に対する如何なる素質からの反応として作られたか。これを物語るのは作者の伝記である。作品は如何なる題材を用いているか。これを教えるものは出所典拠の探索であろう。我々はこの言葉を広い意味に解しなければならぬ。それは例えば単に明白な模倣と拙劣な剽窃とを指すにとどまらず、言語上文章上の伝統のあらゆる痕跡をもそのうちに含ませねばならぬ。更にこの方向に徹底させて、我々の知覚し得る暗示と示唆の最大の限度にまで及ばねばならぬ。

九、——作品の成功程度は如何であつたか、また影響は如何であつたか。影響は必ずしも成功と一致するものではない。文学上の影響を決定するためには、前述の源泉探索の方法を逆に用いればよいわけである。社会上の影響を調べることは更に重要であり、また格別に困難である。しかし版本の種類と版数との目録は、その書物の伝播の状態を示すであろう。我々は出版元に就いてその出発点における状態を捉えることができる。そして個人の蔵書目録や死後発表される財産目録や読書室の目録等は、その到着点における有様を示すものである。我々はこれによつて如何

なる人々が、少なくとも如何なる階級の人々がその伝播流布の圈に触れているか、また如何なる地方がその圈内に入っているかを知り得るであろう。最後に新聞紙上の批評や個人の通信や手記はもちろん、時には読者の書入れや立法上の論議や新聞の論戦や裁判事件でさえもが、その書物が如何なる態度で読まれたか、また如何なる沈澱物を読者の脳裏に残したかを物語るであろう。

以上の如きがランソンの方法的基礎的なものである。それが古代並びに中世文献学において以前から發達させられていた方法の継続であることは明瞭である。ランソンに依れば、以上の如きが文学作品に関して正確完全な知識を抽出するための最も基礎的な方法である。この方法を先ず同じ作者の他の作品について反覆し、更に別の作者の作品にも及ぼす。次に、それらの作品を内容上及び形式上の類似に従つてそれぞれ別々の群に取纏める。かくして後我々は形式上の連鎖を辿つて様式の歴史を、思想と感情との上における關係を追うて知的道德的思潮史を、なお各種の輕妙風流なる作品に共通な技巧と色彩とを捉えて時代風尚史を編むことができるのである。これら三種の歴史を編むに際して、ランソンの意見に依れば、もし我々がその材料を甚だ広く、いな、できる限り広く取らないならば、即ち低級な作品や既に忘れられてしまった作品をも採らないならば、その正確は期し難い。なぜなら、このような作品こそすべての傑作を圍繞してその出現を

準備し、或はそれを素描し、注釈し、橋渡しするばかりでなく、その起原と影響とを闡明するものでさえある。天才もつねにその時代に属する。しかし固より彼は他面またつねに時代を超越している。ただ凡庸の徒は全面目をその時代のうちに没し、つねに環境の温度と一致し、つねに公衆の水準に立っている。それだから一時代に生れそして死滅し去った作品は、大作家の独自のな或は還元することのできぬ獨創性を框附けし決定するために欠くべからざるものとなり、また一流派の美的平均値、一様式の通有的技巧、一定種類の文学に共通な一定の目的と慣用手段などの決定にとつても必要となるのである。

十九世紀末におけるフランスの状態に遡るならば、一方、繊細なもしくは強力な氣質を有する者は過去の大作家に対する彼等の感情反応の結果をぶちまけて美的批評をなし、他方、哲學的精神を有する者はジャンルの法則に関するものにせよ、作品とその原因との間の關係に関するものにせよ、自己の理論を、それらの作家の作品をもつて証明することに努めた。しかしルメートル (Jules Lemaitre, 1858—1914) にしても、テーヌやブリュヌティエールにしても、共に等しく本来の歴史的精神を欠いていた。前者は作品において孤立した対象しか見なかった、後者は自己の理論——テーヌのミリュウ説 [Le milieu]、ブリュヌティエールのジャンルの生物學的進化的法則

——の証明の要素しか見なかった。このような状態を承けて、ランソンはサント・ブーヴに次いで、本来の文学史の創造者となった。彼の方法は歴史的方法である。この方法は、作品において因果の原理によつて説明し得るところのものを説明すること、作家が彼の時代、彼の先行者、彼の生活、彼の読書に負うところのすべてのものを取出して、一々忠実に記載し、分類して、できる限り完全な原因の総和を構成することであつた。ランソンの方法は爾来ソルボンヌの学風を形作り、延いては文学史のフランス的方法論の典型の如くになるに至つた。彼の弟子たちの勤勉によつて綿密詳細な研究が行われ、作家の読書目録や旅行日程は調べ上げられ、生活の諸事件は明るみにおかれ、作品の原型は遠い過去の作品のうちから手繰り出された。これらの業績は殆ど完璧に近いものとなつたが、同時にそこに或る根本的な欠陥の存することが感ぜられるようになった。この方法は、少なくともそれが実行された結果から見れば、たゞいけば作品の周囲を明らかにしただけで、作品そのものの核心に突き入ることをしない。歴史的方法に対する非難は主としてこの点に向けられる。文学に志す青年や一般の文学愛好者の不満もそこにあつた。彼等は作家が何時何処へ旅行したかを知ることよりも作品の味わいやまたは大胆な批評を要求した。ひとりアカデミーの外部においてのみではない、アカデミーの埒内においてもランソンの方法、ソル

ボンヌの学風に対して非難の声が起るようになった。それらの不満や非難のうちに言い現されているのは、要するに文学史における歴史的方法乃至文献学的方法の限界の問題である。

この重要な問題が、学問的な形で討論された注目すべき事件として、アメリカの「ローマニック・レビュー」(Romanic Review)誌上における前後四年に亘る有名な学者たちの論争が挙げられる。事件は一九二六年コロンビア大学のスピングアン (Joel Elias Spingarn, 1875—[1939]) 教授が、ランソンの方法によって作られた一著作に対して行った批評に始まる。スピングアンは、材料の蒐集が歴史でなく、歴史は材料を統一する仮説乃至哲学をもたねばならぬ、と論じた。歴史家は彼が読んだすべての書物からの長い抜書きをなし、この抜書きを時間的順序に従って分類し、時々その歴史の意味について若干のエピソード的な注釈を加えるという風に彼等が蒐集した材料を利用することをもつて満足してはならぬ。彼はただ分類された事実のストックを読者に提供することに満足して、それを証明さるべき仮説のために少しも利用することなく、それを思想的に少しも再考しもせず、同化しもせず、それから一般的な考察を引出しもしないで、徒らに書物の分量を膨大なものにするというようなことがあつてはならぬ。このような批評に刺戟されて、ランソンの直系に属するソルボンヌの教授モルネ (Daniel Mornet, 1878—[1954]) は、哲学や仮説は

第二の問題であつて、学者の本分は先ず何よりも材料の検討に全力を注ぐべきである、と応酬した。なるほど文学の哲学が存在するのは好いことであろう、ひとは哲學的研究では才能や天才を示すことができるかも知れない。けれども如何に事物が経過したかを正確に述べることにのみ努めるところの嚴密に歴史的な研究が存在するのも好いことである。しかるに危険なのは、虚偽がつねに真理と混じているような不完全な、概括的な歴史によつて、哲學を正当化しようとするこゝとである。或は性急な歴史的研究を「イデー」によつて、哲學によつて正当化しようとするのは危険なことである。モルネの論文に誘われて、クレルモン・フェランの大学の教授ベルナル・ファイ (Bernard Fay, 1893—[1978]) は次の如き見解を述べた。その名に値する文學的研究は何よりも「美」を探るべきであつて、科學的に真なるもの、正銘なるもの、或は社会的に成功したものの追求に終始すべきではない。文學の学生や教授において發達させられねばならぬ能力は美的、心理的及び技術的能力である。大學で教えられるべきことは、言語の論理(語彙及び文法、その能力と限界)、言語の美学(音、リズム、觀念の、感情の、用語の連絡)、スタイル及びジャンルの美学(その特質、その能力、その進化)、思想及び感情の美学(種々なる文學、とりわけ我々の文明及び我々の時代の文學における美及び文學的快樂の種々なる觀念、知覚及び表現)である。

これに対してモルネは、いかにも美学的方法は重要ではあるけれども、しかし文学史家はその先決条件として、或る作家、或る作品の境遇の真相を明らかにしておかねばならず、そのことが作品の理解にとつて絶対に必要である、と答えた。

いづれにしても、ランソンの歴史的方法がすべてであり得ないことは右の論争からしても明らかであろう。それは、モルネ自身も認めなければならなかったように、文学史にとつて出発点であり、基礎であるに過ぎない。しかもこの出発点はすでに無前提ではあり得ない。この点についてファイイのところは正当である。「何等の仮説も作らないというのは無稽なことである。なぜなら我々は一定のプラン、一定の態度、一定の期待によつて導かれることなしには研究に従事することができないであろう、研究を或る時代に限ろうと決心する場合、それはすでに一つの判断であり、一つの仮説である。科学的文学史の最も大きな弱点の一つは、仮説の効用を知らず、それなしにすまそうと考えることであると思われる。」この批評はランソンの方法論の痛いところを衝いたものであろう。ところでモルネは、誤謬の機会を減少するためにその対象を限定し、それを一層正確に分析するためにそれを更に細かに切らねばならぬと考える。これに対してファイイは、広い実在の中で小さい対象をこのように細かに切るといふことは寧ろ対象の検討において

真を捉えるあらゆる機会をなくすることになると論じている。かように狭隘な真理はその狭隘性そのものによつて真理の性質を有しない。文学史家は却つて綜合の能力を養成しなければならぬ。フアイのこの批評も科学的文学史の弱点の一つを指摘したものといい得るであろう。かくていわゆる科学的方法の問題は、我々をそこにとどめないで新しい見地からの考察に推し進める。

二 批評と歴史

科学的方法或は歴史的方法が文学史の研究にとつて基礎であるということは否定され得ないと同時に、他方その限界もしくは不足の存するということも否定され得ないように見える。今このような限界もしくは不足の主なる点を概括して考えてみよう。

第一、歴史的方法は作品の周囲を彷徨するのみであつて、作品の中心を把握することができない。それは作品の成立のもろもろの外的原因を示すこと甚だ詳細であるにしても、その最も内的な原因を説明することは不可能である。作品の作られる最も内的な原因といへば、作家の「天才」である。真の文学史はかくの如き作品の真の原因であるところの天才、その創作作用及びその創作過程を能う限り明らかにすることに努力しなければならぬ。天才というものは分析的に捉

えられず、直観的に全体的に掴まれるのほかない。直観によつて美的価値ある作品の真の特徴をなす内面的な調和が理解されねばならぬ。文学作品は全体としてでなければ理解され得ないものである。この全体は作家の個性から発する一個の全く独自のな全体であつて、物質的事実と同じ性質のものでない。このような作品はその真の原因となつてゐる天才、その創造的契機から理解しなければならぬ。天才は作品を成立せしめる諸原因の一つと云うようなものでなく、却つてそれは他の諸原因とは秩序の異なるものである。いわゆる歴史的方法是作品をその環境的一般の限定の方面からのみ見ようとする傾向がある。しかるに天才の創造作用の中心に触れない文学史は真の意味では歴史といふこともできないであらう。

第二、歴史的方法是まことの傑作に対してよりも、ほんとの価値のない、ほんとの美をもたぬ作品に対して遥かによく適用され得る性質のものである。実際ランソンはその方法論の中で、文学史的研究においては傑作と同様に他のもろもろの凡作にも注意を払わなければならぬ、ということを特に強調して述べてゐる。しかしながらもしひとが良き作品と同様に悪しき作品を、美しき作品と同様に醜き作品を、一緒にして文学と呼ぶならば、それは言葉の濫用によるものであると考えることもできるのであらう。文学といへば、それは美しき作品の総体を指すのであつて、文

学に関する科学は美しきところのものに関心しなければならぬ。美を含まぬ無数の書物は、歴史はそれに関心し、そこに時代の風俗についての記録、思想の或る運動の起原、原因、変動に関する記録を求め得るであろうが、しかしそのような歴史は作品における本来の文学的なものに心を配るものとはいひ難い。言い換えると、傑作と同様に多くの凡作に注意を払う文学史は、なるほど「歴史」ではあつても、「文学」史ではないと考えられるであろう。そのような文学史は作家をその傾向に従つて分類し、作品のジャンルや形式の進化を研究しているにしても、一作家の獨創性、彼の作品の固有な、内面的な、美的価値を捉えているものではないであろう。しかるにかような美的獨創性が作品の鍵であり、これを捉えることによつてそれが含む真に本質的なものは捉えられ得るのである。ランソンは「代表的事実」の研究を重んじている。そして極端な事実をもつて代表的な事実であるかの如く考える誤謬に対して我々を警戒している。ところで多くの傑作もまた極端な事実である。『フェードル』(Phèdre)はフランス古典悲劇を代表するものであるといわれているが、しかしここにはフランス古典悲劇の代表が存するというよりは寧ろ天才ラシヌ(Jean Racine, 1639—99)が輝いているのではあるまいか、というようにランソンは考えるのである。即ち彼に依れば、最も明瞭に代表的事実といひ得るのは平均のことではなければなら

ない。平均的事実を多数集めるとき、すべてに共通な内容は容易に抽出され得る。従つて共通の型（type commun）のうち最も純粹な、最も正常的なものを見出すことも頗る容易である。そしてそれと同時に、傑作即ち極限的事実ははっきりと現れ、この比較対照によつて完全にその意義を示すことになる。またモルネは、凡庸な作家たちについての若干の最近の研究に關聯して、この研究は、そのような凡庸な作家が全体としてでなく、彼自身においてでなく、却つて彼の時代、彼の環境、彼の世紀の函数として研究されるのでなければ、興味のないものである、といつてゐる。研究された作家において、彼は凡庸な人間なのであるから、天才をでなく、却つてまさに各々の時代にあつて社会の眞の大衆を形作つてゐるかかる凡庸な人間の一つの例を示さなければならぬ。平凡な作家は、彼自身において価値がないにしても、彼がタイプに建てられる場合ひとつの大きな価値をもつようになるのである。ランソンやモルネの右の如き見解はもとより全部間違つてゐるといわれないであらう。しかしそれは時代の風俗の歴史の如き場合により多く真理であつて、文学の歴史の場合にはより少なく真理であると思われる。後の場合においてタイプといへば、単に平均というようなものでなく、却つて何等か模範的なもの、理想的なもの、典型的なものの意味を有しなければならぬ。文学上のタイプはつねに同時に個性でなければならぬ、

しかるに平均的なものは個性的なものとはいわれない。そして文学の歴史においては個性的なものとの認識が問題である。タイプは例とか種類とかいうことと同じでない。例は一般的意味を有するのであって、個性的意味を有しない。また種類は外的に帰納的に認識されることができるとは、タイプは内から主体的に理解するということを除いては考えられないのである。

第三、ところで、もし文学史の考察すべき主たる対象が傑作であり、その含む美であるとしたならば、批評は文学の歴史と離すべからざる要素であるばかりでなく、進んで文学史は本来文学批評であるということにさえなるであろう。すでに一作品を傑作と定めることが批評に俟たねばならぬ。批評の根本をなすものは広い意味での印象批評である。ひとつの作品に接するとき、私はつねに一定の印象を受ける。この疑うことのできぬ事実を如何に評価するかが問題である。この場合、ランソンはいう、「私は他の一読者と同等の資格をもつてここに立つ。同等である、それ以上ではない。私の印象もまた文学史の結構の中に参加する。但し、何等の特権をも有してはならない。私の印象はあくまでもひとつの事実なのである。相対的価値を有して歴史的に考察すべき一事実以外の何物でもない。」歴史的方法の客観主義はここに嚴格に言い表されており、そしてかくの如き考え方のうちに或る正しいものが含まれていることは否定され得ないにし

ても、しかし批評という場合そのことがどれほど有意味に徹底され得るであろうか。そのような考え方は我々の研究からできるだけ主観的要素を取り除くことを目差している。けれども主観的判斷なくしては文学におけるまさに文学的なものの理解は不可能になるであろう。もし我々が我々自身の印象を抹殺し去るならば、我々はつまり他の人々の印象によつてゐるのである。かくすることは我々に対する關係においてはなるほど客観的であるにしても、作品そのものに対する關係においては依然として主観的であることを免れない。また、もし私が自分の印象を意識しなかつたならば、私は他の者が彼の印象を表現するために用いる言葉を理解することもできないであろう。我々が自分自身の主観的な批評を避ける場合、我々は知らず識らず他の或る權威者と認められる者による批評乃至は伝統的に行われる批評に信頼して、それをそのまま受け容れていることになつてゐる。そしてあらゆる美的判斷は主観的であるという必然的な制約のもとに立つてゐる。このとき客観的であろうとして、一時代の大多数の人間が得た印象を平均的に觀察するならば、それはその時代の風尚史の研究にとつては有意義なことであるにしても、文学作品における本質的なものを理解するためには多くを加えないであろう。いわゆる大衆文学と純文学との相違はこの間の消息を明らかにしていると見られ得る。

かようにして勝れた文学史家は同時に勝れた文学批評家でなければならぬ。ほんとの歴史家はつねに立派な批評家である。尤も批評といつてもいろいろのものがあろう。また実際どのような文学史も何等かの仕方において批評を行っているのであつて、如何なる意味においても批評を含まないような文学史は存在しないともいえる。批評の種々なる種類があるに依りて文学史の種々なる種類があると考えられ得るであらう。批評の方法の問題は文学史にとつても決して無関係なことではない。ルメートルやアナトール・フランス（Anatole France, 1844—1924）は印象批評を重要視して客観的批評を蔑視する。アナトール・フランスに依れば、批評家とは判決を下す裁判官ではなく、彼の「傑作の間における冒険」を詳細に述べる感受性に富む精神である。しかるに科学的方法の主張者たちは印象批評を主観的であるに過ぎぬものとして斥け、客観的批評に依らうとするのである。

ところでティボーデー（Albert Thibaudet, 1874—1936）は、批評に自然的批評（critique spontanée）、専門的批評（critique professionnelle）、作家的批評（critique des maîtres）の三種を区別している。自然的批評というのは、一般読者、特に教養ある読者、及びその直接の代弁者によつてなされる批評である。この批評は文学趣味を有する社交人、民衆及びジャーナリス

トに属する。第二の専門的批評というのは、本を読み、その中から普遍的な教説を引出し、あらゆる時代、あらゆる国の書物の間に一社会を形成することを職業とする人々の批評である。この種の批評は事実上殆ど教授たちの特許となつてゐる。第三の作家的批評というのは、作家自身が自己の芸術を反省し、またアトリエにあつて他人の作物を考察するときに生ずる批評である。第一の批評はサロンにおける、公衆の間における「話される批評」であり、そしてジャーナリストはかかる話される批評の書記であるような意味を有している。これに対して第二の批評は何よりも読む人間の批評であつて、教授たちにとつてはだいたひその読書の世界が現実の世界のようになつてゐる。第三の批評は言うまでもなく創造する者の批評である。次にもしこれらの批評の種類を時間に関係させて考えるならば、自然的批評の関心するのは主として現在の文学、即ち今日の作家、昨日の作品である。専門的批評はこれに反して過去の文学、歴史的に伝承された文学に関心するのがつねである。作家的批評は特に創作の見地に立つものであるから、その関心するのは未来の文学であると見られることができる。

しかるにもし批評の種類に應じて歴史の種類があるとすれば、右の三つの批評には如何なる歴史が相応するであろうか。いま多少の意味の変化を行うならば、我々はニーチエ（Friedrich

Nietzsche, 1844—1900) のいった三つの歴史をそれに相応させることができる。即ち、自然的批評には記念物的歴史 (Monumentalische Historie) が、専門的批評には古物的歴史 (Antiquarische Historie) が、また作家的批評には批判的歴史 (Kritische Historie) が相応すると理解し得るであろう。記念物的歴史においてはとりわけ偉大な人間、偉大な行為に興味をもたれ、それから強い刺戟を受けることが求められる。自然的批評が民衆の間に話される批評であるとすれば、民衆というものはそのように英雄主義的などころがある。古物的歴史においては小さきもの、限られたもの、朽ちたるもの、ふるびたるもの、あらゆる過去のものが忠実と愛とをもって回顧され、保存される。専門的批評は読む人間の、従つて博識家の批評であるところから、かくの如き古物的人間の魂に通ずるものを容易に有するであろう。批判的歴史においては歴史は生の創造的立場から、かの暗き、衝動的な、飽くことなく自己自身を意欲する力にもとづいて批判され、判決される。それが作家的批評の立場と類似することは明らかであろう。三つの歴史を時間に関係させて解釈すれば、次のようになる。過去も現在として把握される、このとき歴史は記念物的である。過去が過去として把握される、このとき歴史は古物的である。過去が未来の見地から把握される、このとき歴史は批判的である。ニーチェのいう三つの歴史をかくの如く解釈するならば、それら

は同じように時間の様態に関して解釈されたテイボーデーのいう三つの批評に相応すると看做すことができる。

しかし特に専門的批評というものが文学史の概念と最も密接な関係を有するように見える。なぜなら普通に歴史の対象は過去であるといわれており、そして専門的批評は主として過去の文学に関心するものであったからである。また文学史には科学性が要求されるとすれば、専門的批評はそのような科学性と一致するように思われるからである。ニーチェのいう古物的歴史はいわば弱き魂に属するものである。しかるにテイボーデーが専門的批評の代表者として挙げているのはその中で特に強き魂ブリュヌティエールである。専門的批評の担任者が教授たちであるのが普通であるように、文学史の仕事も主として教授たちに属している。アカデミックな批評は科学的であることを誇にする。この批評の機能は、ブリュヌティエールの言葉に依れば、「鑑別し、分類し、説明する」ことである。自然的批評の関心するのが、個々のもの、この作家、この作品であるに對して、専門的批評の関心するのは或る一般的なもの、主義や流派、様式や形式である。批評することはここでは個々のものを鑑別して一定の範疇に入れ、部類に分け、一般的規則から説明することを意味している。従つてそれは構成による批評である。これに反して自然的批評は趣味の

批評であるといわれ得る。専門的批評の機能は秩序付けることにある。テイボーデーに依れば、かような秩序に四つのものがある。ジャンルの秩序、伝統の秩序、同時代の秩序、及び場所の秩序、これである。ジャンルの観念は批評から離すべからざるものであり、批評のいわゆる規則的原理である。言い換えると、ジャンルの問題は批評にとつて必然的な課題であつて、この問題を彼の生涯において一度提出するのではなく、絶えずそれと共に生きるということが批評家の本分であるが、しかしこの課題は決して完全に解決されることなき課題である。それは批評のカント（Immanuel Kant, 1724—1804）的な意味でのイデーである。伝統の秩序においては文学の連鎖が求められる。例えば、ギリシア、ラテン、フランスなる三古典的文学の継続、それに相應する三つの「偉大なる世紀」、そこに顕れる連繋、そこに循環する規律、節度及び人間性の精神、古典主義という語に含まれるすべてのもの、かくの如きが批評の大中心であり、そこを文学がよく秩序付けられた行列をなして進むのを批評が眺める大道である。このような連鎖、このような文学的系列の構成が批評の有機的習慣の一部分を形作つている。しかるに批評はそのような前後継起の秩序のみでなく、また同時代の秩序を構成する。この秩序は世代の観念をめぐつて構成される。第四の場所の秩序は国の観念の周囲に構成されるところのものである。就中テーヌが

かくの如き地理学的、人種学的構成を導入した。テイボーデーに依れば、右の四つのイデーは批評の構成的活動のすべてを、その建築能力のすべてを含んでいる。それらはカントの四つのアンチノミーと同じように静態的イデーと動態的イデーとに区別されることもできるであろう。そうするとき、ジャンルと国のイデーは前者に属し、伝統と世代のイデーは後者に属すると見られ得る。我々はまたそれら四つの觀念が種々なる文学史においてそれぞれ中心をなしているのを容易に見出し得るであろう。

いわゆる専門的批評は文学史と特に密接な関係をもっている。いな専門的批評は、それが批評の意味を失つて単なる文学史となつてしまふ易いという危険をもっている。しかるにこのような批評を含まない文学史は、実をいえば、文学史としても立派なものといふことができないのである。良き文学史は良き批評を含んでいる。また反対に、文学史を無視した批評は批評としても最上のものでない。文学史を知らない批評家は彼自身が文学史上に存続するチャンスをもつことができぬ、そして批評的趣味を欠く文学史家は陰鬱なペダンティズムに墮してしまふ。専門的批評は如何なる点において批評の機能を喪失することになり易いのであろうか。

先ずこの種の批評は、作家についての自己の感情を言い現す代りに、作家についての伝統を書

き付けるといふことになり易い。即ち自己が受けた教育によつて教えられた伝統的な批評、或は伝統的に権威者と認められてゐる批評家によつて書かれた批評をそのまま繰り返すのである。もちろん伝統はそれ自身としては何等非難さるべきものでなく、伝統なくしては何物も基礎のないものとなる。伝統がなければ歴史の世界も秩序のないものとなるであらう。しかしながら伝統は精神のオートマティズムを惹き起し易く、そしてこのような精神のオートマティズムに反抗するところに批評の精神がある。また歴史にしても、伝えられたものを単に繰り返すということが歴史でない。歴史の本質には書き更えられるということが属している。歴史は様々の条件のもとに書き更えられるようになる。かような条件として先ず史料の状態が挙げられるであらう。従来の歴史叙述の基礎となつてゐた史料の虚偽もしくは不確実の暴露、新たな史料、特に従来基礎とされてゐた史料と矛盾するような史料の発見などが歴史の書き更えられる条件に数えられるであらう。しかしもし史料の状態に何等かくの如き変化が生じなかつたとしたならば、如何であらうか。そのときにも歴史は書き更えられるようになる。書き更えられるといふことは、歴史の内面的な、必然的な性質に属するのである。人間の歴史は途上にある。それは既に完結してしまつたのでなく、なおつねに進行しつつある。絶えず新たに生起する歴史的事件は絶えず新たな歴史叙

述を促し、要求するであろう。けれども唯それだけのことであるならば、歴史はなるほど書き加えられるにしても、本質的に書き更えられるということはない筈である。文学史が絶えず書き更えられるということは、それがつねに批評と結び付くということを意味している。新しい批評が生ずるに従つて文学史は新たに書き更えられるのである。

次に専門的批評の陥り易い危険は、博識の相対主義である。この種の批評は無数の詳細な事実に興味を寄せる。しかるにもしひとつの対象について、自分の手で直接にすべてのことを知り、あらゆるドキュメントを繙き、あらゆるインフォメーションを集めようとしたならば、それは決して終ることがない仕事であろう。彼の博識は遂に、何事も決定的なこと、決定的に確かなことでない、という相対主義的感情に終る。そのような理由から、彼はたくさん勉強しはするが何も作らないということになる。書くということは行為のひとつの形態であり、そして行為は固より記憶を前提しはするが、しかしもしも我々の過去のすべての記憶が我々のうちに悉く保存されるとしたならば、行為は可能でないであろう。作るということには忘れるということが本質的に属しなければならぬ。他人の側からの批評を刺戟し、いわば対話における一方の相手となり、自己の震動をばそれを越えるひとつの運動に伝えるということがないような、即ち、要する

に、何か不完全なところがあつて読者に訂正の欲望を起させるといふことがないような批評の書物は、生命的であることができぬ、とすらいい得るであろう。専門的批評における穿鑿の病氣はしかるに、尚早な仕事であるという口実で緊急な仕事の必要に應ずることを拒み、決定的な仕事でないという口実のもとに有用な仕事の要求に應ずることを拒む。かくの如き博識の相対主義、穿鑿病の無為無能を克服するものが却つて眞の批評の精神である。批評の精神は現在の精神であり、また或る意味では反抗の精神である。歴史にしても単に過去についての博識ではない。過去の無数の顕微鏡的事実に関する知識の堆積が眞の歴史であるのではない。過去についての単なる博識、いわゆるアレキサンドリア主義は、歴史的相対主義に終るのほかないであろう。眞の歴史的意识は批評の精神を含んでいる。過去の意識は現在の精神によつて生かされているのでなければならぬ。

文学史は文学批評と結び附かねばならない。しかしながら固より歴史には歴史として批評とは異なる方面もしくは任務があるであろう。そのような方面もしくは任務とは如何なるものであるか。ランケ（Leopold von Ranke, 1795—1886）の言葉に依れば、歴史家の任務は唯「それが如何に本来在ったかを示す」ということにある。我々の記憶にのこれる過去が本来如何にあつたか

を確定することが何よりも歴史家にとつての仕事である。従つて彼は過去に対してどこまでも知的な、科学的な態度をもつて臨まなければならない。しかるに批評家の態度の中心となるのは美的関心であろう。彼の美的関心にとつては事実の問題は寧ろ第二義のこととされる場合が少なくない。歴史家はその科学的正確の見地からしばしば過去の美しい伝説に対して容赦なく批判的破壊的にはたらく。かくの如き態度のうちには特に作家的批評の態度と相容れないものが含まれているであろう。ゲーテ（Johann Wolfgang von Goethe, 1749—1832）は、もしも歴史的科学の批判によつて偉大な伝説的な事実が否定されてしまつたならば、どうなるのであるか、と尋ねる。そして彼は、「古人がかかるものを創作するに足りるだけ偉大であつたとすれば、我々はそれを信ずべく十分に偉大であるべきであろう。」といつている。歴史家の立場と批評、とりわけ作家的批評の立場との間には相違がある。もちろん既に述べた如く、単に過去の無数の事実をそのまま伝えるということが歴史でなく、またかくの如きことは不可能であり、よし可能であるとしても無意味であるであろう。従つて構成といふことは歴史家にとつて欠くべからざることであるように見える。テイボーダーの規定に依れば、専門的批評の職能は構成による批評である。もしも構成することが既に批評することであるならば、批評が歴史家の活動と離し得ざるものであるこ

とは明らかである。否、専門的批評は批評の意味を失つて単なる文学史となつてしまひ易い。単なる構成は文学批評として不十分であつて、構成は享受と結び附くのでなければ批評として十分でない。専門的批評は自然的批評と結び附かねばならぬともいわれるであろう。趣味もしくは享受能力を有しない構成家は石工に過ぎない。また構成することを知らない趣味の人はアマチュアに過ぎない。構成することを知れる趣味の人にして建築家の名に値する。けれども正確にいえば、建築家において、作品が出来るために、趣味に附け加わつてくるところのものは構成という語によつては尽され難いであろう。偉大なる建築家の趣味にして構成的であるならば、彼の構成は創造的であるように、批評もまたその創造の要素によつてでなければ、大きくなることができず、永続することができない。しかるにかくの如き批評における創造の要素は歴史にとつても大切な要素であるのである。

蓋し眞の歴史は發展的歴史でなければならぬ。ベルンハイム (Ernst Bernheim, 1850—【1942】) は歴史叙述を、一、物語的 (報告的) 歴史、二、教訓的 (実用的) 歴史、三、發展的 (発生的) 歴史という三つの種類に區別し、且つそれらはまた歴史学の概念の歴史における發展の順序、段階を現すと考へた。發展的歴史においては、各々の歴史的現象について、如何にしてそれが今在

るものにまで生成したか、如何にしてそれがもろもろの事件との聯関において發展したか、といふことの認識が目的とせられる。この見方は材料の蒐集に止つたり、この材料から實際上の教訓的方面を取り出してやることに満足するものでない。それは対象をその固有性において認識し、理解しようと努める。かくの如き發展の歴史が科学の名に値する唯一の歴史である。歴史叙述の發展の順序においてかくの如き發展的な見方が遅れてやつと現れたのは、ベルンハイムのいうところでは、理由のないことでない。なぜならかくの如き見地に到達するためには様々の前提条件の作られることが必要であつたのである。そのためには就中三つのこと、即ち、一、全人間種族が一の内的な統一をなすという觀念、二、すべての人間的諸關係のうちに一の連続的な変化が行われていたという思想、三、人間の種々なる諸活動が内的な聯関に、相互の且つ自然諸条件との交互作用に立つていてという洞見が存しなければならぬ。これらは人類が歴史において漸次に到達した諸思想であつて、その基礎の上に歴史の發展的な見方は徐々に築かれてきたのである。文学に関しても、實際においてこれらの三つの種類の歴史が存在するのが見られるであろう。そして文学史に関しても、眞の歴史は發展の歴史でなければならぬ。しかるに自然的批評の関心するのは個々の作家、個々の作品であつて、それを發展的に、他のものとの聯関において觀察する

ということはこの種の批評の最も怠りがちのことである。従つてこの種の批評家が歴史を書く場合、歴史は物語的歴史になり易いであろう。作家的批評は主として創作の見地から他の作家、他の作品を批評する。それ故に歴史がこの種の批評に結び附くとき、歴史は教訓的乃至実用的歴史となり易いということがある。歴史と批評との間には一致しないものがあるように思われる。歴史と批評との差異は発展的に見るか否かということにあると考えられてよいほどである。ただかの専門的批評はこのような歴史と結び附き得るようである。この批評は作家や作品の間の連繋を構成することを主眼としている。しかしながら連繋を構成するということは必ずしも発展的に捉えるということではない。発展というものは外からでなしに内から理解されるのでなければ真に理解されることができない。そして物を真に発展的に捉えるためには、それを現在との関係において、また未来との関係において捉えなければならぬ。しかるに教授たちの専門的批評の多くは過去をただ過去として理解することに終つている。彼等は過去の文学については批評するけれども、現代の文学の批評においては無力であるのがつねである。真の意味で発展的に、従つて過去を現在との関係において、また未来との関係において捉えるためには、批評は何等か創造的でなければならず、かくの如き創造的批評を含んだ文学史にして真に発展的歴史といわれ

得るであろう。このように創造の要素を含んだ文学史にしてそれ自身文学史上に永続すべき価値を有する文学史となり得るであろう。

三 精神科学的方法

ランソンにとつても文学史の方法は自然科学の方法の単なる適用でなく、その対象の固有性に相応したものであるべきであった。ランソンは特に文献学からその方法を学び取ろうとした。ところでドイツの歴史家の間ではかくの如き自然科学に対する精神科学——言うまでもなく文学史は精神科学に属すると見られる——の固有性乃至特殊性を一層深く、哲学的に捉えようとする顕著なる傾向が存在する。精神科学の方法は自然科学の方法とは別のものでなければならぬと考えられる。科学の一つの概念が存在するのでなく、科学は自然科学と精神科学とであつて、両者は知識の世界を分割する。かような立場からは文学史は一の「精神史」と見られ、本来精神史であるべきであるとせられる。尤も文学史を精神の歴史と見る見方は他の処でも現れている。例えばニザール（*Désiré Nisard*, 1806—1888）に依れば、フランス文学の歴史はフランス精神の歴史であり、その研究の対象は、存続せる作物のうちに表現されているフランスの魂である。けれど

もドイツ人が「精神」(Geist)というとき、それは或る特殊な、含蓄的な意味を有するように、その精神科学乃至精神史の概念も或る特殊な、含蓄的な意味を有している。そしてそれについて、彼等がドイツの哲学的並びに文学的発展を地盤として周到な方法的反省を加えてきたことは、ともかくも現代におけるドイツ科学の重要な業績の一つと見られ得るであろう。固より精神科学的方法というものは、これを広く解すれば、その中には種々の傾向が含まれている。我々はそれを一般に文学史のドイツ的方法論と称することすらできよう。しかし現代の種々なる精神科学的見方の先駆的指導者として広汎な影響を与えているのは誰よりもデイルタイ (Wilhelm Dilthey, 1833—1911) である、デイルタイはその生涯の哲学的並びに歴史的労作によって精神科学の方法論に基礎を据えた人である。デイルタイに従えば、自然科学は「説明」の方法によるに反して、精神科学の方法は「理解」の方法である。理解の方法は文献学において解釈学と呼ばれている。デイルタイの精神科学的方法の基礎は解釈学的方法 (Hermeneutische Methode) であるといわれることができる。彼は彼の哲学即ちいわゆる「生の哲学」によつてそのような理解の方法に深い、そして確かな基礎を与えようとした。

理解とは、外部より感性的に与えられた記号からして内部を把握する過程である。これが理解

という語の一般的な意味である。それ故に、全く外的な、感性的なものについては、ただ比喩的な意味においてのほか、これを理解するということができぬ。同じように、全く内的なものに關しても、本来の意味ではこれを理解するとはいいい得ない。私が私自身を理解する、などというとき、それはただ派生的な意味において語られているのである。このようにして理解は、外的なものとの内的なもの、感性的なものとの精神的なものとの間の關係の成立しているところのみ存する過程である。この關係そのものは内面的でなければならぬ。そのようなとき外的なものは内的なもの、感性的なものは精神的なもの「表現」といわれる。外的なものとの内的なものとは一の全体に統一されていて、我々はただ抽象的にのみこれを分離し得るのであつて、実は外的なもの、即ち内的なものであり、精神的なもの、即ち物質的なものである。そして理解の作用はまた、理解されるものに対して何か外から加わつてくるようなものでない。理解は内から理解することであり、理解の作用と理解の対象とは内面的に結合しているものでなければならぬ。けれども単に内から理解するといつただけでも不十分であらう。外なるものを通じて内なるものを把握するということがまさに理解の本質規定であるからである。ここにおいて既に我々にとつて二つの重要な概念が与えられる。先ず全体の概念である。内部と外部とがそこでは全体の統一に

おいてあることが要求されている。しかも理解の作用はこの統一に対して外に立つことができず、却つてそれみずからこの全体の中に入り込み、寧ろそれがこの統一を成立せしめるものとして内からはたらくと考えられねばならない。次に構造の概念である。もしも全体が単なる全体で、そのうちに外的なものとの内的なものとの構造を含まないものとしたならば、そこには何等か他の直観があるにしても、特に理解の過程といわれるものは存しないであろう。しかるに理解はこの構造の外部にあることができないから、却つて理解そのものがその発展の過程において内からこの構造を形成してゆくものとして明らかにされる必要がある。

理解は人間の生活の極めて広汎な範囲に互つている。それは幼児の片言の理解からハムレットや理性批判の理解にまで及んでいる。我々は身振、音楽の音、彫刻された大理石、書かれた文字、その他、行為や経済的秩序や社会制度などにおいて、すべて人間精神を理解する。それらの場合つねに理解の過程は共通の条件によつて定められており、共通の手段を用いており、従つて共通の特徴を具えていると考えられる。理解が科学的な客観性を得るためには、理解の対象となるものに一定の性質が具わつていなければならない。即ち、対象は固定されたものであり、かくして我々が絶えずそれに還つてゆくことのできるものでなければならぬ。もしそうでなくして、そ

れがつねに動揺し変化するか、或は須臾にして消え去つてゆくかであるならば、我々是我々の理解を統制しもしくは吟味することによつて、その客観性を確立するに至るべき手懸と支持点とを有しないからである。この点においてすでに、言語による制作物はすぐれた性質を具えている。先ず書かれ記された言語、文字において人間の生活の一切は最もよく固定され、保存されることのできる。そればかりでなく、人間の内部はただ言語においてのみ、自己の完全な、普遍的な、客観的な表現を見出す。ここに広義における文学が精神生活及び歴史の理解に対して有する甚だ重要な意味が存する。文学史は優越な意味において精神史であるであらう。デイルタイは詩は生の信憑すべき解釈であると述べ、文学が生解釈として優越な位置を占めることを認めた。歴史上の記念物、事件の原因などの解釈にしても、文字をもつて伝えられたものと関係して初めて満足な結果に導かれ得るであらう。文書において保存された人間の存在の遺物の解釈があらゆる解釈の技術と方法の中心を占めている。ところで解釈学の発展が何よりも言語の本質についての認識の深化と結び附いているのは当然である。そして言語の深き本質について理解を有することは言語の芸術たる文学及びその歴史の研究者にとつて極めて大切なことではなからぬ。

言語の本質についての、ヘルダー（Johann Gottfried Herder, 1744—1803）、ハーメン（Johann

Georg Hamann, 1730—1788) 以来開かれた洞察の方向は、フンボルト (Wilhelm von Humboldt, 1767—1835) において完成に近づくに至った。フンボルトに依れば、「言語は諸民族の精神の外的顕現である、彼等の言語は彼等の精神であり、彼等の精神は彼等の言語である、両者はどれほどまで同一と考えられても足りぬほどである。」各々の言語は一民族が到達した世界観の一定の段階の産物である。従つてそれを単に物質的欲望からのみ生れたもののように見ることは誤つたことはない。寧ろ人類は彼等の精神的力を発達させるために、一の世界観を獲得するために、言語を必要とした。人間は彼の思惟を他の人間との共同の思惟において、即ち言語を通じて、明瞭性と規定性と共に持ち来たすことによつてのみ世界観に到達する。言語の生産にあつて精神はそれに自己の活動の形式を賦与し、かくて如何なる言語も「内面的言語形式」を有する。思想は言語を作る、しかし言語はまた思想を作る器官である。そして個人において言語はその最後の形成と規定性とを獲得する。また真の個性はつねに語るることによつて成立し生長する。フンボルトにとつて言語は全体の人間性の表現である。その裡にはたらいっているのは固より単なる知力のみでない。言語において「人間の二重の性質は具象化される。」それは人間の有限性と無限性との間の、外界と内界との間の、個人と国民との間の、過去と現在との間の媒介者である。言語は人

間の感性的・精神的性質の最も具体的な表現である。このようにして、言語が外的な道具でなく、人間の生の内奥、彼の精神生活の最深処の顕現であることが次第に明らかにされるにつれて、解釈学もまた自己の課題とその解決の方法とに関する自覚において著しい進歩を遂げるに到った。ディルタイに依れば、この進歩を根本的に決定したのがシュライエルマッハー（Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher, 1768—1834）の功績である。彼以前の解釈学は主として、普遍妥当的な解釈の目的のために必要とされる個々の規則の集積から成り立っていた。しかるにシュライエルマッハーはこれらの規則の背後に突き入って、理解そのものの分析、この目的活動の認識にまで溯り、この認識からして彼は普遍妥当な解釈の可能性、その補助手段、限界、規則等を導き出した。更に彼は理解をその文学的制作過程そのものに対する生ける関係において分析した。生命ある文学作品を産むところの創造的過程の生ける直観のうちに、彼は文字の記号からして作品の全体を理解する他の過程の認識に対する諸条件を見出した。かようにして理解の分析は解釈の規則を与えるための基礎であり、そして理解の分析は作品の制作の分析と結び附いてのみ行われ得るが故に、理解と制作との関係の上に初めて解釈学はその手段であるところの規則を樹てることができると。シュライエルマッハーの弟子の有名な文献学者ベエク（August Böckh, 1785—1867【Böckh】）

はこの思想の方向において活動した。シュライエルマッハーが明らかに見たように、理解においては享受と制作とは分離されることができず、従つて理解のうちには、自己の個性を他の個性の直観によつて補足しようという、人間に本質的な、満されることを知らぬ欲望がその根柢に存している。理解はかようにして生そのもののうちに絶えず動いており、働いているのであつて、その完成は方法的な道に従つて生命ある作品とそれの聯関とを作者の精神において理解するといふことによつて達成される。ペエクもいつている、「文献学は実に生の第一の諸条件のひとつである、それは最も深い人間性のうちにそして文化の連鎖のうちに根源的なものとして発見されるところのひとつの要素である。それは教養ある民族のひとつの根本衝動に基づいている。教養なき民族もまた φιλοσοφείν (哲学する) し得る、しかし φιλολογείν (文献学する)【言語学する】することはできない。」文献学は生そのものの表現であり、発展である。

ここに我々はドイツの科学においていわれる「歴史的意識」について一言しておかねばならぬ。歴史学は歴史的意識によつて活かされていなければならぬと主張されている。歴史的意識とは如何なるものであろうか。文化は諸目的聯関の織り合せである。その各々のもの、言語、法律、神話、宗教、文学、哲学等は、それぞれ一の内面的な法則性を有し、これがその構造を規定し、この

構造がその發展を規定する。あらゆる文化は歴史的發展的である。言語にしても出来上つた道具もしくは物ではない、却つてそれは各々の瞬間に生成し、發展しつゝあるものである。それは死せる所産ではなく、つねに活動しつゝある生産である、というのがフンボルトの根本的見解であつた。しかるにかくの如き發展はまた個々の文化の体系の間に一定の内的な聯関を樹立し、かかる聯関のうちにおいてそれらの各々の相対的な役割を規定する。精神生活の大いなる諸形態は交互作用の關係において歴史的に結合されると考えられる。歴史的意識はヘーゲル（George Wilhelm Friedrich Hegel, 1770—1831）やシュライエルマツハーによつて明瞭な学問的意識にまで高められた。広い意味での「ドイツ歴史学派」はかような意識をもつて活動した。この派の人々によつて、すでに自然生長的に一の聯関を、知識の世界の一半球を形成していた一群の科学、即ち法律学、国家学、経済学、宗教学、詩学などが、その他の半球を形作る自然科学に対して、学問的に自己の独立性を獲得し、自己の固有性を証明し、そして同時に相互の間の親和性を自覚するに到つた。それと共に解釈学的方法をもつてそれらの歴史的諸科学の共通な、基本的な方法と看做し得る根拠も与えられたのである。デイルタイはしばしば自分がドイツ歴史学派から出た者であることを告白している。ところで文学史に関していえば、歴史的意識は文学を發展的に見

ることを要求するのみでなく、また一時代の文学をその時代の他の諸文化との聯関において考察することを要求するであろう。すでにヘーゲルは書いている、「政治的歴史、国法、芸術、宗教の哲学に対する關係はそれ故に、それらのものが哲学の原因であるというのが如き、もしくは反対に、哲学がそれらのものの根源であるというのが如き關係ではない。却つて寧ろこれらすべてのものは一の同一の共通なる根——時代の精神——をもっている。」即ち交互作用の關係にある文化の諸形態は、その存在を規定し、またかかる交互作用の可能性をも規定するところの、いわば第三のものから説明されねばならぬ、というのが彼の意見である。ヘーゲルに依れば、かかる第三のものはイデー、その特殊なる規定性としての「時代精神」であつて、これが歴史の根柢であり、種々なる歴史現象の交互作用の根柢である。ヘーゲルがイデーといったものはデイルタイにおいてより実証的な生という概念によつて置き換えられた。けれども生はデイルタイにとつても決して単に生物学的な意味のものでなく、却つてそれは「精神生活」にほかならない。歴史的世界は彼にとつて精神的世界を意味している。

デイルタイの解釈学の根本命題は、「生を生そのものから理解する」ということである。思惟は生の背後に溯り得ない。生そのもの、我々がその背後に溯り得ぬ生命性は、もろもろの聯関を

含み、これにおいて更に一切の経験と思维とが頭になる。生と経験のうちに思维の諸形式、諸原理及び諸範疇において現れる全聯関が含まれているが故に、またこの聯関がただ生と経験において分析的に明らかにされ得るが故に、現実的なものの認識は可能であり得る。かようにして、超越的な諸表象を排して世界を世界そのものから解釈するという、ルネサンスこのかた、ブルーノ（Giordano Bruno, 1548—1600）からゲーテへの発展の研究においてデイルタイが確かめてきたところの、かの此岸性の思想がデイルタイ自身の立場でもあつた。しかるに生を生そのものから理解するということが空虚な同語反覆であるべきでないならば、それは何よりも一切の文化、歴史的世界、或はヘーゲルのいわゆる客観的精神が生その表現もしくは生の客観化として生そのものから理解されるべきであるということの意味しなければならぬ。「歴史的世界においてこの生そのものの表現をその多様さと深さにおいて把握するといふ飽くことなき努力のうちに私は生長した。」とデイルタイは自己の学問的生涯を回顧しつついつている。かくの如き理解の課題が方法的に遂行され得るためには、生とそれの体験が学問的分析に堪え得るものでなければならぬ。もし生にして単に直接的な、神秘的な直観によつてのみ捉えられ得るものであるとしたならば、それは学問の原理とはなり得ないであらう。デイルタイに従えば、生は我々に直接的にはなく、

却つて思惟の客観化によつて解明されて与えられている。生が思惟の分析によつて解明され得るのは、その如何なる性格によつてであるか。生の歴史性ということこそまさにこの間に答えるものでなければならぬ。生は本質的に歴史的であり、人間はつねに歴史的に規定されている。「人間の歴史的性質は彼のより高い性質一般である。」とデイルタイは書いている。生は歴史であるからして、生の理解は分析的であり、客観的であり得る。またこの根源的な性質のために、生は客観的精神にまで発展するのであり、そしてこの故に、文化の歴史は生そのものから理解さるべきであるという根本的要請は基礎附けられているのであり、またこの故に、歴史的世界の理解は即ち生そのものの理解であるということが帰結する。歴史を通じてのみ生は認識されることができる。「人間が何であるかはただ歴史のみが語る。歴史的研究を見棄てることは人間の認識を断念することである。」人間が何であるか、それを彼は実に、自己についての瞑想によつて知るのでもなく、また心理学的実験によつて知るのでもなく、却つて歴史によつて知るのである。

我々は既に初めに理解と理解されるものが一の全体をなさねばならぬこと、また理解においては全体が内部と外部という構造を含むものでなければならぬということを述べておいた。デイルタイのいう生とはかような構造付けられた全体にほかならない。かくて生は、解釈学的見地よ

り見るとき、ディルタイにとつて三つの方向もしくは契機を自己のうちに含む全体である。この第一の契機は「体験」である。体験とは存在が私にとつてそこにある特殊な仕方である。すべて私にとつてそこにあるものは、私の意識の事実であるという最も一般的な条件のもとに立っている。我々は我々の内部において多様な過程、感覚、表象、感情、衝動、意志等を感じず。これらの諸過程は相互に一つの「構造聯関」に結合されている。愛する者の死は構造的に特殊な仕方をもつて悲しみと結び付く。私がそれについて悲しみを感ずるものと關係させられて、知覚または表象と悲しみとのこの構造的な結合が体験である。ひとつの実在として私のうちに現れるこの構造的聯関が実在として含む一切のものが体験なのである。ディルタイに依れば、我々の精神的構造の中心をなすものは諸衝動と諸感情の束である。もろもろの印象はこの中心から与えられた感情の色取によつて、注意のうちに引き上げられて、知覚とその記憶及び思想系列との結合は形成され、次にそれらのものに存在の高揚或は苦痛、恐怖、憤怒が結び付く。かようにして我々の存在の深奥の一切は動かされる。そしてここからして更に、苦痛より希望への推移、更にこのものの欲求への、有意的行為を喚び起す他の系列の情緒への推移が行われる。この場合重要なことは、一の状態から他の状態への推移、一から他へ導くところの動作がまたそれ自身内の経験に

属するということである。即ち構造的聯関そのものは体験される。つねに現実的に体験される全体的な聯関が絶えず個々の心的過程のうちにはたらくが故に、心的過程は体験として實在であるのである。体験は単なる現象でなく、「精神生活」として充実した現実性を有する。精神生活は部分もしくは要素から合成されたものでない。それは根源的にそしてつねに優越な意味における統一である。精神生活においては聯関は第一次的に与えられている。生ける構造がつねに現実的に我々のうちに作用し、意識の中に見出される表象や状態がつねにこのものに制約されることによつて、各々の心的過程は孤立した要素でなく、却つて全体における一の機能または仕事となる。精神における一の過程はつねに同時に一の「形成過程」である。それは精神生活の全体の聯関によつて規定され、このものに作用されて、ひとつの内的な変化と生長とを成就する。かようにして現実にひとつの知覚もしくは表象が現れるとき、それは感情によつて貫かれ、彩られ、生かされていゝる、感情と興味の分配、これによつて制約された注意が、他の原因と共に、その出現、その存続、その消滅を規定する。一の心像の運命は感情と注意の分配に依存している。かくて心像もまたひとつの衝動的な力を獲る。それは生命であり、過程である。それは生成し、發展し、消滅する。全体の構造聯関が体験のうちに作用することによつて、私の現在の体験はそのう

ちに含まれる諸契機の故に、私の過去において構造的にこれらの諸契機と結合していた体験へと連れてゆく、また他の諸契機は未来へと導く。体験されたものの憶起されたものへの、並びに希望、期待、配慮、欲求において現れる未来的なものへのこの関係は、私を後方へまた前方へ牽いてゆく。この牽引によつて、聯関にあつて力として働くものは「現在性」としての固有な性格を獲得する。体験は一の動的統一である。その構造はつねに過程によつて媒介されている。それは単なる現在ではなくて、却つて現在の意識のうちに過去と未来とを抱く。生の基本的な、範疇的な規定としての「時間性」はかくの如きものである。かようにしてまた体験がつねに与えられた特殊から全体へと進むのが見られる。そしてここに生の範疇として最も根本的な「意味」の範疇が与えられる。意味の範疇は、生の本質のうちに基礎付けられているところの、生の部分の全体に対する関係を現している。この意味を我々は、恰も文章における単語の意味がその前後の関係から理解されるように、記憶と未来の可能性によつて認識する。意味関係の本質は、時間の経過のうちにあつて、生の構造の基礎の上において、ひとつの生の過程の形成が含むところの諸関係のうち横たわっている。しかるに生の構造の中心をなすものは衝動の束であつた。このものはすべての方面に、不快と欲望の感情、努力と意欲との聯関において、自己を放射する。この構造

においてはその諸部分はその結合が衝動の満足と幸福を喚び起し、苦痛を防ぎ妨げるように結び合わされている。即ちそこでは聯関は目的聯関であるのである。かくして精神生活の基本的編制をなす部分と全体との各々の関係は「合目的性」を担う。合目的関係は生の経過のうちに内在している。ここに「發展」が生の範疇のひとつとして与えられる。發展ということもまた構造の聯関が根柢にあるところにおいてのみ可能である。

生の第二の方面もしくは契機は「表現」である。体験がいわば生の内化の方向であるに反して、表現はいわばその外化の方向である。デイルタイはこの後のものをまた「生の客観化」とも呼んでいる。生は自己自身のうちに無限なる内化の傾向と共に無限なる外化の傾向を含んでいる。そこでは最も縁なきものと見ゆる外物も体験に引き入れられる可能性を有すると共に、また意識の照し能わぬ最も深き内奥も表現に顕れる可能性を有する。蓋し生は自体においては一の精神物的統一である。ひとが精神的なもの及び身体的なものとして分離しているものは、生の事実においては分割されない全体である。生は両者の生ける聯関を含む。我々は我々自身自然である、そして自然は我々のうちに無意識的に、暗き衝動においてはたらく。意識の諸状態は身振、顔付、言語などのうちに絶えず自己を表現する。生は単なる精神でなく同時に身体であるが故に、生の

原始的な、根本的な構造は、人間と彼の環境との間の作用聯関でなければならぬ。精神生活の構造は、生の統一体がそのうちに生活する環境によつて制約され、そして更にその環境の上に作用し返し、そこから生ずる内的状態の編制を意味する。しかるに人間が環境と作用聯関に立つてゐることによつて彼の表現は特殊な性質を有することとなる。我々は先ず人間が自然から規定されてゐるのを見出す。個々の人間の發達、並びに地上における人類の分布及び歴史におけるその運命は、自然的諸条件によつて制約されてゐる。人間にとつては従つて諸目的そのものの形成に關して自然過程とその性質とが指導的である。しかし他方においては、人間にとつて自然の全聯関はそれらの諸目的の實現に対する手段の体系として協働する。目的はその手段を自然の条件の中に求めなければならぬ。精神の創造力が外界において生産する変化が如何に些々たるものであるにせよ、しかもこのものにおいてのみ、それを通じてかく創造された価値がまた他の諸精神にとつても存在するところの媒介は可能になるのである。地動説の方向における古代人の深き思惟勞作の物質的殘滓として遺された數葉がコペルニクスの手に入ったとき、それは我々の世界觀における革命の出発点となつた。個人から個人へ物質的過程の媒介を通じて放射する作用のうちいと小さきものと雖も失われることはないであろう。しかしながらただ社会的世界における同形的な

結果が結び合う場合にのみ、我々に明瞭な力強い言葉をもって話し掛けるところの事実が生成する。個人の間の持続的な関係から生れ出る事実は一恒常な形態を取ることができる。かくの如きもののうち或るものは、人間性の一の要素に基づき、従つて持続的な目的が、個々の個人における心的活動を相互関係に立たせ、かくて一の目的聯関に結合するときに生成する。次に或る他のものは、持続的な原因が、それが自然の組織のうちにあるにせよ、もしくは人間性を動かす目的のうちにあるにせよ、もろもろの意志を一の全体への拘束に結合するときに生成する。初めのものをデイルタイは「文化の諸体系」と名付け、これには芸術、科学、宗教等が属する。後のものは人類が自己みずからに与えた「外的組織」であつて、支配と隷属、及び共同などの如き根本關係において組織されるところの、国家、教会、家族等がそれである。文化の諸体系と外的組織とはただ相對的に独立であり、現実においては両者は生ける聯関に立つている。具体的な文化形態は、多数の主觀のうち存在する一の事態を、従つてこれらの主觀のうちにあつて繰り返される同形的なもの、一般的なものを現すのみでなく、同時にまたそれらの個人がまさにこの事態によつて相互に結合されるところの一の内的聯関を現している。

今の場合我々にとって特に關係があるのは文化の諸体系である。各々の体系は人間の一定の、

もろもろの変容のうちに繰り返される要素に基づいている。例えば、芸術は人間性のひとつの要素としての想像の能力に基づいている、しかもその創造のうちには人間性の全体の富がはたらいている。しかしこの体系はその十分な実在性と客観性とを、外界が速かに過ぎ去って行く個人の活動を永続的に保存し媒介し得ることによって初めて、獲得することができる。この体系の目的に従って価値あるように形作られた外界の諸要素と、生き生きとした、けれども過ぎ去り易い個人の精神的活動とのこの結合が、この体系に個人自身から独立な外的持続性と客観性の性格とを賦与する。かくして文化の体系はデイルタイのいわゆる歴史的・社会的実在に属することとなるのである。このように呼ばれた世界はまことに精神生活の表現であり、そしてこのような客観化は、本来、多くの個人の精神的活動を貫く同形性（*Gleichförmigkeit*）または同質性（*Gleichartigkeit*）によつて可能である。個人は生の舞台に現れては消える、しかるに文化の諸体系は絶えず存立する、各々の時代において人間性の内容と富とはこのものに注ぎ込まれる。ところで歴史的・社会的実在は我々にとつて自然の如くにあるのではない。自然は我々に対して黙している。歴史的・社会的実在は我々はこれを我々の全本質の一切の力をもつて体験する、なぜなら我々は我々自身のうちにおいてこの実在の体系を作り上げるもろもろの状態と力とを、最も生

き生きした不安において感知するからである。かくて我々と歴史的・社会的実在との間にはつねに最も密接な、最も力強い作用聯関が成立している。「我々が生の経験において所有する人間世界は、我々には、芸術、歴史及び抽象的諸科学によって、高められた意識に持ち来たされる。我々の各々の者の生は、その最も深き諸交渉において、ただ造形美術、物語、詩、歴史叙述及び科学的思惟のこの雰囲気のなかにおいてのみ休憩し、生長し、自己を形成し得る。それ故に生そのものは、我々がそのことをみずから明らかにしていないにしても、つねに歴史的に制約されている。人間の顔付を読み、姿や身振を判ずることに於いて、画家が我々の教師であつた。詩人は人間を理解するための我々の器官であり、そして彼等は如何に我々が恋愛や結婚においてまた友達に対して振舞うかという仕方に影響を与える。」とデイルタイはいつている。

生の第三の方面もしくは契機は「理解」である。体験は生の内化の方向であり、表現はその外化の方向であるとすれば、理解はそれらの統一であるともいわれよう。蓋し理解は外的なもの内的なものへの帰入であり、内的なもの外的なものへの移入であるからである。いまこれを一層動的に見るならば、内的なる生は自己を表現において外化し、かく外化した生は理解において再び内化されるが故に、理解は生の自己自身へ還り行く過程と看做されることもできるのである。

う。理解は生に対して外から持ち込まれた見方に基づくのではなく、却つて生そのものうちに基礎付けられている。先ず生は本質的に客観化の傾向を有するから、理解という生の特異な傾向は必然的に要求される。我々の精神物理的本質のうちに我々にとつて内と外との関係は与えられており、これを我々は到る処へ移し込む。我々は我々の状態を外的な形象によつて暗示もししくは感性化する、そして我々は外的形象を内的状態によつて生命あらしめもしくは精神化する。ここに神話や形而上学、しかし何よりも詩の力強い根源がある。かくして次に一切の客観的歴史的形式は実に体験の表現であるから、外から内への理解の過程は現実的に可能である。「なぜならこの体験され得るものうちに生のあらゆる価値は含まれており、このものの周りを歴史の全体的外的な騷擾は回転する。」個人のうちには内的知覚によりその全内容性において意識されているものと、彼の外部においてこの歴史的・社会的実在を作つたものとは、同一である。「人間歴史において働いているすべてのものは人間の内面においてもまた働いている。」(フンボルト)。それ故に理解は可能なのである。人間歴史において感性的に与えられたものからして理解は、感性に決して現れることなく、しかも外的なものうちに自己を表現するところのものへ還つて行く。寧ろ外部及び内部という一对の概念の意味は我々にとつて理解によつて初めて説明されて与えら

れるのである。これらの概念は、理解において、生の感性的現象とこのものを生産しそしてこのもののうちに自己を顕現するところのものとの間に、成立する関係を現す。ただ理解の達する限りにおいてのみ、外部と内部との関係は存在する。言うまでもなく、理解は単なる知的活動ではない。そこでは全体の人間がはたらいっている。単に理知の強力ということではなく、人格的生活が強大であるということが要求されるのである。

右の如くにしてデイルタイにおける精神科学の基礎附けの根本概念は明らかにされた。精神科学は「自然生長的に、生そのものの課題からして」発展してきた。その対象は一般に人間である。しかしながら人間と雖も、それが知覚と表象において捉えられて与えられるならば、我々にとつてひとつの物理的事実であり、そしてそれはかようなものとして自然科学的認識に入ることができ、また入らねばならぬであろう。精神科学の対象として人間は、彼の諸状態が体験される限りにおいてのみ、このものが生の諸外化のうちに表現に達する限りにおいてのみ、そしてこれらの諸表現が理解される限りにおいてのみ、存在する。体験、表現及び理解のこの聯関は、単に人間が自己を伝達する身振や顔付や言語を包括するのみでなく、また社会的諸形態における精神の諸客観化をも包括する。かくて次の如き全く原理的な命題が成立する。「このようにして到る処に

において体験、表現及び理解の聯関は、それによつて人類が精神科学的対象として我々にとつてそこにあるところの手続である。」精神科学はまさにかくの如き聯関において基礎附けられている。この聯関によつて精神科学における歴史的世界は構成される。またそこに我々は精神科学を他の種類の科学から区別し得る明瞭な標識を見出すことができる。ひとつの科学は、その対象が我々に体験、表現及び理解の聯関のうちに基礎附けられているはたらきによつて与えられる場合にのみ、精神科学に属するのである。

しかるに対象が如何に与えられるかということは、その対象が如何に研究されるかということの規定する。言い換えると、対象の存在様式は対象の研究方法を規定する。そこで精神科学は、対象が体験として与えられる限りにおいてこれを研究する心理学、そして対象が表現として与えられる限りにおいてこれを研究する歴史学、これら二つの科学の方法に俟たねばならぬであろう。ところが体験と表現とは理解によつて統一され、それによつて対象は現実的になるのであるから、精神科学にとつては「歴史的分析と心理的分析との結合」が要求される。この結合が精神科学の具体的な方法としての解釈学である。精神科学的方法是本来をいえば決して単なる心理学的方法ではないのである。固よりそれは心理学的方法を欠くことができぬ。しかし体験、従つてまた追

体験は主観的になり易く、それ故にまた心理的分析も主観的に陥り易い。このとき心理学的方法に対して重要な補いとなるのは心的生活の対象的な生産物の利用である。言語、神話、文学、美術などにおいて、一切の歴史的形成物において、我々はいわば对象的となつた心的生活を我々の前にもつている。これらの固定された客観的な諸形態は心的作用によつて、その法則に従つて作り上げられたものにほかならない。我々の観察と分析とは絶えず繰り返しのものに還つて行つて、その正しさを検証しなければならぬ。かくて心理学的研究に歴史的研究が結び附かなければならない。そしてまた眞の歴史的研究はつねに心理的研究と結び附いたものでなければならぬ。いま或る文学的作品を研究するとせよ。先ずこの作品はひとつの歴史的な生産物であるから、その研究は歴史的・社会的實在の全体の認識に依存する。しかし次にそこにはこの創作を産出した精神的活動がある。「従つて文学及びその歴史の研究の基礎であるべき眞の詩学は、その概念と命題とを歴史的研究と人間性のこの一般的研究との結合からして得て来なければならぬ。」とデイルタイはいつている。

デイルタイにとつて文学史は言うまでもなく精神科学に属し、その方法論的概念は上に述べた如く生そのものうちに与えられていることになる。意味とか合目的性とか発展とかいうが如き

概念は彼のいわゆる「生の範疇」であり、それはまた理解の範疇にほかならない。文学は他の諸文化との聯関において研究されねばならぬという要求にしても、生そのものにおいて基礎附けられているのである。蓋し「生は芸術、宗教、その他のものにおいて自己を分化してきた。」生とは精神生活であり、精神生活は一の聯関である故に、芸術、宗教、その他の文化形態は歴史においてつねに構造的聯関に立っている。文学史の課題は文学を生もしくは精神生活の表現として生そのものから理解することであり、従つてまた文学史は精神生活の歴史にほかならないということになる。文学史は生の自己認識のひとつの場合を現す。文学は、デイルタイにとつて「生の理解の器官」(Organ des Lebensverständnisses)である。

我々は既にデイルタイにおける生の概念は、ヘーゲルが歴史の根柢に考えたイデーもしくは精神がより実証的經驗的になつたものと看做され得ることを述べた。いまかの「時代精神」(Zeitgeist)の概念がヘーゲルにおいて歴史に関してイデーの特殊の規定性を現すとすれば、デイルタイのより実証的經驗的な立場においてそれに相應するものは何であらうか。ひとはそのようなものとして「世代」(Generation)の概念を挙げることができる。世代の概念は、言うまでもなく、もと生物学的基礎の上に立っている。即ちそれは個々の家族の系列の内部における生殖の序列のうち

から由来する。父と子との間の年齢の相違において規則的に観察される時間の幅が世代の概念を形作る。かかる時間の幅は、だいたい、三世代が一世紀にあたるようになってゐる。かような家族的世代の概念に対してデイルタイの世代の概念は或る新しいものを含んでゐる。彼はこの概念を「年齢」という概念と共に、精神科学の方法概念として取り入れ、それを彼の著作『シュライエルマツハー伝』において巧に使用した。デイルタイに依れば、世代とは「諸個人の同時性の関係」である。いわば相並んで生れたる、即ち共通の少年時代、共通の青年時代をもち、そしてその壮年の活動時代が一部分合致するところの人々は、同一の世代と呼ばれる。このような人々はひとつのより深い関係において結ばれてゐる。彼等はその感受性の最も強い年頃において同一の指導的な諸影響を受ける。彼等の感受の時代において現れた同じ大きな事件及び変化に同様に依存してゐることによつて、それに附け加わつてくる他の要素の差異にも拘らず、一の同質的な全体に結び合わされる一定の範囲の個人は、一個の世代を形作る。デイルタイはひとつの世代の知的活動にはたらきかける無数の制約の総体を二つの群に分つた。先ず第一に、世代が形作られるとき、そこに与えられて見出される知的文化の資産ともいふべきものがある、この資産よりひとはもろもろの進歩の甚だ大なる可能性を望み見る。しかるに今や生長した人間が蓄積されてゐる

精神的諸内容を占有し、そこから先へ前進しようと試みる時、彼等は第二の群の制約の影響のもとにおかれる。即ち周囲の生活、社会的、政治的、その他種々様な文化状態、特に新たに加わってくる知的諸事実がそれであつて、これらのものによつて、前の世代から与えられたより先への進歩のもろもろの可能性に対して一定の限界がおかれる。実にかくの如き諸制約の影響のもとに、それらによつて規定された同質的な諸個人が一世代として形作られるのである。かようにしてドイツにあつては、先ず、世代の現象において単に前後継起ばかりでなく、また「同時に」の現象が単なる年代学的意味よりも一層深い意味を得た。このことによつて世代の概念は家族系図学的の狭い地盤から解放されてより現実的な社会的歴史の現象のうちへ導き入れられ、家族的世代の概念に社会的乃至歴史の世代の概念が代ることになる。それと共に他方、単に直線的に表象される時間に対して具体的な持続的な全体性の意味を含む歴史的時間を考えることが可能にされた。しかるに次に、ドイツが世代の問題に関心したのは、彼自身のところから従えば、主として、世代統一によつて、時、月、年等を基礎にもつところの、精神的諸運動の過程の普通の単に外的な足場が、「内部から測られる表象」によつて置き換えられ得るためであつた。世代統一は精神的諸運動の一の追体験され得る直観的な測定を可能ならしめると考えられた。ドイツ

タイにおける新しきものは、まさにこのような、量的に測られ得る時間とただ質的にのみ捉えられ得る内的な体験時間との区別であった。世代は彼にとって単に外的な時間を現すのでなく、寧ろ内的な時間を現すべきであった。世代の概念は現代においてかの時代精神の概念に代つて、特に美術、文学の歴史にとつて重要な地位を占めるようになった。我々はそのような世代理論家として有名な人に、ドイツではピンダー（Wilhelm Pinder, 1878—[1947]）、ペーターゼン（Julius Petersen, 1878—[1941]）、その他スペインのオルテガ（José Ortega y Gasset, 1883—[1955]）、フランスではマントレ（François Mentré [1877-1950]）などを数えることが出来るであらう。

四 形態と法則

デイルタイほどその学問において体験というものを重んじた人は少ない、体験という語が語られるとき、我々は先ずデイルタイのことを聯想するほどである。それにも拘らず彼はやはり哲学者、特に歴史哲学者であった。「哲学的見地からの歴史的研究」ということが彼の生涯の研究を貫く一般の方針であった。「歴史的でなきが如き如何なる現実的な哲学的思索も存しない。体系的哲学と歴史的叙述との間の分離は本質的に正しくない。」と彼はいつている。しかるにこのよ

うな彼の意図は、文学の研究の立場からはあまりに哲学的、歴史哲学的であるとの批評も起り得るであろう。デイルタイの歴史哲学的思想は、彼自身の言葉で現せばこうである、「精神生活の構造は、精神的諸統一体の協働から生ずる一切の歴史的過程に対する図式、いわば足場を自己のうちに含んでいる。」また彼は、例えば哲学について、その歴史上の諸形態は、「それにおいて哲学が文化の聯関のうちにおけるその位置のもろもろの可能性を歴進してきた内的弁証法」への洞見を与える、と考へた。ところが彼に依れば文化の聯関は精神生活の聯関によつて基礎附けられている。従つて哲学の歴史は人間の精神生活のもろもろの態度を顕にすることができる。デイルタイはこのような思想の上に立つて、精神生活の存在に対する可能なる態度に基づけて世界觀の類型を區別した。即ち、存在に対する主として、認識の態度から自然主義もしくは実証論 (Naturalismus od. Positivismus)、感情生活の態度から客觀的觀念論 (Objektiver Idealismus)、意志活動の態度から自由の觀念論 (Idealismus der Freiheit)、がそれぞれ類型として導かれた。世界觀のこれら三つの類型は精神生活の構成要素としての知情意をそれぞれ代表すると思はれる。かかるデイルタイの世界觀説は有名になり、それは彼の弟子ノール (Hermann Nohl, 1879—1960) によつて絵画の領域へ、またウンゲル (Rudolf Unger, 1876—1942) によつて文学の領域へ適

用された。ここにも見られる如く、ディルタイが、精神科学的認識の目的としたのは、類型(Typus)である。彼は自然科学的認識と精神科学的認識とは性質を異にするとし、前者の認識目的が自然現象の法則(Gesetz)であるに反し、後者のそれは歴史的现象における類型であると考えた。ディルタイにとつて精神科学は類型学(Typologie)であるということが出来る。

ディルタイの方法論をもつて歴史哲学的であるとし、これを越えて更に具体的生命のものに近づこうとする人にチザルツ(Herbert Cysarz, 1896—[1985])の如きがある。チザルツもまた文学史を精神科学として把握する。チザルツに依れば、精神科学というのはひとつの個別的な学料でなく、また個別的な諸学科のひとつの束でもなく、寧ろ先ずひとつの展望、ひとつの態度である。かくの如き精神科学的考察は、精神的なものを直接的な対象として最も素樸に知覚し得る者、彼には精神的なものが人の顔付のように生命的な現在性において語る者、精神的なものが指導者としてもしくは敵としてもしくは審判者として問と答をもつて彼に随伴する者にとつてのみ可能である。観念・実在論者(Ideal-realist)といわれるヘーゲルにおいてこのことは体现された。かように知覚された精神的なものは次にあらゆる精神科学によつて生命的なものとの最も内的な聯関に立たされる、心的な分化したものは簡単な有機的活動に還元され、或いは意味的なものは

同時に衝動的なものの象徴として認められ、或いは芸術形式や思惟形式は生命的及び倫理的力の反対から説明される。これらの点はニーチェによつて大胆に、剩すところなく見られ、考えられた。最後にこのように取扱われたすべての個々のものは、小宇宙として、全体の反映として、總体を貫く法則の腕として、その世界内容に従つて評価される。かくの如き解釈は特にゲーテによつて、彼のイタリア旅行以來つねにより純粹に發達せしめられ、彼の自然科学的諸著作——そのうちには実に彼の美学が含まれている——において半ば理論的に半ば技術的に描かれた。このようにして精神科学の三つの本質的特徴が暗示される、即ちヘーゲルの觀念・實在論は我々の現象学的方法（ヘーゲルの「精神の現象学」の意味における）を指導する、そして我々はニーチェにおける一切の文化的価値及び問題のみごとな生命化から生物学的方法を、またゲーテから我々の研究における形態学的契機を繼承する。現象学的、生物学的及び形態学的という三つの支配的な方法は精神科学のうちに貫徹するのである。しかしながらこれになおもう一つの決定的な洞察が附け加わつてくる。即ち我々の直観に与えられるものはいつでも先ず一回的・時間的なものである。そしていずれの精神科学的な試みも、かような与えられた時間的なものを永遠の形式に形成するといふ、根本問題を提出する、——例えば、単に断片的に証明されたひとつの歴史的聯関に「ハ

ンス・ザックス」(Hans Sachs)という統一性と全体性を与えるということである。この謎は最初から我々の眼を決して離れてはならないのである。言うまでもなく、文学史は精神科学として何よりも科学である。従つてここでは文献学の存在権は十分に認められなければならない。ひとは歩むことのできる前に舞踏することを学ぶことはできぬ。精神科学は文献学の代用物であるようなものでない。寧ろ文献学は精神科学にとつてつねに前提されている。精神科学は、文献学に属するものは文献学に与え、自己に属するものを自己に要求するのである。精神科学に属する固有なものとは例えば如何なるものであろうか。芸術は天才の産物である。しかし芸術はただ天才性の結実のみを顕す(この結実ということがそこで明らかに何よりも問題なのである)、天才性を特殊事実及び固有価値として、最高の生及びその意味として研究するということは、ひとり精神科学にのみ属することである。このような及びこれに類する他の、古い諸科学の手段によつては決して解決され得ない問題を精神科学は自己特有の方法によつて解決しようとするのである。

チザルツは『精神科学としての文学史』(Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft)という書物の中で、時間と空間、個性、形態、発展、文化、自由と倫理、というが如き、精神科学と

i おそらく、ドイツのクツ職人で詩人で作曲家Ⅱマイスタージンガー(1494-1576)を指すのだろう。

しての文学史の根本概念を展開している。全体としてチザルトツの精神科学の思想を特徴付けているのは形態学（Morphologie）の見方であるといひ得るであろう。このような形態学的見方——それは類型学的見方と関聯がなくはない——は現代のドイツの歴史方法論において支配的な傾向となつてゐる。「形態」（Gestalt）という概念は「類型」（Typus）の概念とも関聯している、ただ後者が概念的、構成的、形式的に考えられ易いに比して、前者は直観性を担つてゐる。形態の概念はまた「構造」とか「全体性」とかの概念とも密接な関係がある。既に見た如く構造とか全体性とかいう概念はデイルタイの精神科学的心理学乃至いわゆる構造心理学（Strukturpsychologie）にとつての根本概念であつたが、それらはまた一般的に見て、現代の形態心理学（Gestaltpsychologie）は固より、その他種々なる新しい心理学の出発点とも基礎ともなつてゐるのである。ビューラー（Karl Bühler, 1879—[1963]）に依れば、ロック（John Locke, 1632—1704）及びヒューム（David Hume, 1711—1776）に始まり一八九〇年において頂点に達した古典的な聯想心理学は、次の四つの公理の上に立つてゐた。一、主観主義的公理、心理学の唯一の正当な出発点は内省である、その対象は諸体験である。二、原子論的公理、諸体験の分析は固定的に限定された要素的な意識諸内容を見出す、いわゆる複雑なもしくは高級な諸現象はそ

れらからの複合である。三、感覺主義的公理、發生的に原本的な諸内容は、「要素的な」諸感情を含めて、ただ感覺的諸所与のみである。四、機械論的公理、諸複合の形成及び體驗過程は接近の法則、聯想の原理に従う、同時の及び継起の接合が存在する。現代の新しい種々なる心理学はすべてこれらの公理のいずれかに反対しているということが出来る。精神科学的心理学はそのすべてに、けれど特に第一及び第四に反対している。デイルタイにとつて心理学は単に内省の方法によるべきでなく、精神生活の表現を、その重要な手懸りとしなければならぬ。彼がノヴァーリス (Novalis, 1772—1801) における實在心理学 (Realpsychologie) について語っている如く、彼の心理学は芸術家及びその作品の研究から学んだことが少なくないであろう。現代の歴史学における形態学的見方は固より多かれ少なかれデイルタイの刺戟によるとしても、直接に彼の精神科学的心理学、或いは何等かの今日の新しい心理学に基礎を求めるといふよりも、寧ろ特にゲーテの晩年の自然科学的諸著作における思想及び方法につながるうとして注意するのがつねである。ゲーテは今日の歴史学、就中文学史に最も深い影響を与えている人として注意されねばならぬ。例えば、シュペングラー (Oswald Spengler, 1880—1936) は有名な『西洋の没落』の第一巻に「形態と現実」という表題を掲げ、この書の内容は世界史の形態学であると称し、そして彼

はその方法においてゲーテを継ぐものであることを述べている。尤もそのような形態学思想もシュペングラ―、チザルツ、その他において必ずしも内容の一致があるわけではない。シュペングラ―に依れば、もろもろの文化――そしてただ複数の文化のみがある――は地球上の種々なる地帯に分布されているもろもろの有機体である。その各々は一定の限られた地域に植物的に結び附けられており、この地盤の上において生長し、花咲き、老衰し、死滅する。ひとは或る植物について、それがその諸部分のすべてにおいて且つその生存のすべての段階においてあらゆる他の種類の植物から区別されるところの、それにのみ固有な外形、性状、過程等をその植物の習性と呼ぶ。この概念は歴史という大きな有機体にも適用され得るのであつて、我々はインド的文化、エジプト的文化、古代的文化、等々の習性について語ることができる。しかるに有機体の習性にはまた一定の寿命或いは生存期間と発達の一定のテンポとが属している。そこでシュペングラ―に従えば、おのおのの文化はそれぞれ独自の形態、発達のテンポ、生存期間を有する有機体である。ここに見られるように、彼の形態学は自然、特に植物にアナロジ―を求めており、また相対主義的である。ところが同じようにゲーテからその方法論を学ぼうとするゲオルゲ（Stefan George, 1868―1933）派の文学史家たちにあつては、このような自然もしくは運命の、ゲーテのいわ

ゆるデモーニッシュな性質、或いはニーチェのいわゆるディオニュソスの性質が強調されているといわれ得るであろう。これに反してチザルツの形態学においては、彼が精神科学的方法のひとつの本質的要素としてヘーゲルの精神の現象学の意味における現象学的方法を特に挙げているように、精神的なものが強調されている。チザルツの精神科学の概念は固よりデイルタイと全く無関係なものではないであろう。両者の相違は、チザルツの主張するように、一方は歴史哲学的であつて他方はそうでないということにすぎないともいえる。いずれの文学史家も、意識的であると無意識的であるとを問わず、つねに何等かの史観を、従つて歴史哲学をもつている。デイルタイとチザルツとの相違は、デイルタイは、彼が区別した世界観の三類型のうち彼自身としては客観的観念論に属するに反して、チザルツは、倫理に関する彼の思想から察知され得るように、寧ろ自由の観念論に近いものが含まれるところに見出され得るであろう。

時間と空間とはすべての分化した生が関係付けられ得る二つの軸である。かような現象をできる限りの豊富さにおいて、できる限りの繊細さをもつて叙述し汲み取ろうとする精神科学は、おのずからつねにすでに生命的なもの、精神的なものとの融合形式を取扱わなければならない。このような合成物の最も原始的なものは「個性」と称せられる。チザルツに依れば、あらゆる個性

の問題は時間的運動と空間的理念との根源的な、引裂き難き係蹄にかかつている。ここに精神科学的宇宙の枢軸がある。その一切の概念の根柢には何等かの仕方での流動的なものと形式的なものとのこのような滲透が横たわっている。現象を生きた個性的なものとして考察するということとは、先ず、それを時間的なものとして、あらゆる空間的聚合とは限りなく異なっている特殊な連続として捉えることを意味する。時間的な連続の理解は固よりさしあたりすべての個性的なものの中に一つの面に導くに過ぎない。個性は全体性における統一であり、統一による全体性である。従つて最初の觀念にひとつの特殊な、根源的な契機が附け加わる、即ち直接的流動的なものもしくは対象的なものの流動的なものへの解消によつて得られたものは、それが同時に統一になることによつてのみ全体性となる。これによつて初めて個性が生ずるのである。しかしながら個性化は全体性の統一関係を意味するにしても、関係附けは唯一つの統一への関係附けであつてはならぬ、あらゆる個性的なものとは同時にもろもろの集合体の系列の項である、そしてこれらのもろもろの集合体もまた個性を具えている故に、個性的なものはそれによつてもろもろの中心の系列への諸関係を得る。我々が何物を個性的なものとして把握するにしても、それは人間の表現として必然的に或る人種の性格を、一つの時代の特徴を種々に具えている。精神科学的觀察者はあらゆる個

性的なものにおいて個性的な諸本質の一領域に出会う。もともと個性的なものは何処においても超個性的なものから離れて存しない、しかもかかる超個性的なものも何等個性外のものでなく、それ自身また個性的である。個性はいわば最初のパラドックスを与える、それは一の生成であり、しかもそれを我々は同時存在として解釈する生成である。人格はこのような二者滲透の空間的なアスペクトであり、運命はその時間的なアスペクトである。

個性は精神科学的宇宙の要素を形作っている。次のより高い複合体はチザルトツによつて特別に「形態」と呼ばれる。ヒューマニズム、ロココ、印象主義、ドイツ精神、それらは形態である。この名によつて共同体の諸形式及び集合形象の多様なものが包括されるのみでなく、またそれらの諸構造と個物との密接な親縁性が高調される。個性はただ一の生成としてのみ生きたものとして把握され得る、しかしそれはつねに一の存在に関係せしめてである。有機体は諸有機体の大なる国家なしには、生命の統一なしには理解されない。すべての個性的なものは自分自身を越えて生きる、それは内包的・一回的過程であると同時に過程の外延的・妥当的形式である、一の全体の部分であると同時に諸部分の全体である。単に生が我々に属するのみでなく、また我々は生に属する。個別的なものは決して全体に先立つてあるのでなく、却つて全体のうちにまた全体と共

にあるのである。凡ては凡てに依存し、しかも純粹な心的全体は他のものに從属するのでなく、他のものから導き出されるのでなく、他のものうちへ解消されるのでない。精神科学にとつてクラシイク、ロマンティク、バロックなどいうものは、人間の諸状態もしくは諸生産物の和に原化することのできぬ精神的諸本質である。その担い手及び作物相互のあらゆる因果的な關係及び影響にも拘らず、バロック或いはロマンティクという全体的過程は固有な構造及び發展によつて深く規定され、それは個人から刺戟を受けると共にまた個人を形成し、個人を刺戟しつつ作用し返す。そのような集合的本質を認めることは假説に遁れるのとは全く別のことであつて、寧ろ眞の現象学的な現実主義の命ずるところである。精神科学は単に空間的に限られた形象、人格、家族、民族（それらは時間的な全体性としては同様に限りのないものである）の如きを求めるばかりでなく、またあらゆる内容的な見地において限りのないもの、アウフクレーリング、ルネサンス、印象主義というが如き形態を個性的な統一及び全体性として見通そうとする、いな物理的に限られたもの（民族、種族、氏族）においてすら、我々は外的な統一によつては全く保証されていないところのものを研究するのである。形態学的・現象学的方法はこのように個性の領域から形態の領域へ入つて行く。

あらゆる精神科学には最も深く歴史的性質が属している。蓋しすべての個性的なものは歴史的存在である、いな、歴史を有するもののみが一般に個性的であることができる。それ故に「発展」ということは決して個性の構造に附け加わつてくるより高い次元ではない、それは、生成と存在との統一及び全体としての個性の根本的構造に最初から必然的に結び附いている。かようにして発展の概念は、精神科学的世界のひとつの新しい領域を現すのでなく、却つてこの全体の世界を新しいパースペクチヴにおいて現すのである。しかし発展ということも種々に理解されている。チザルツはこの概念を如何に把握するであろうか。形態学的見方にとつては、発展とはまさに形態の変化（Wandel）であつて、進歩（Fortschritt）を意味しない。あらゆる形態は統一として一のイデーの実現である。あらゆる有機体は一の小宇宙であり、いずれもそれ自身から理解されねばならぬ。生は全体から諸部分に向つて動く。ゲートはこのように自然を見、このように彼は芸術を作つた。そこには時間的な流と空間的な形との最も完全な調和がある。ゲートの直観において存在の見方と生成の見方との諧調は体現された。眞の歴史は恰もそのように流動とイデー、生成と存在との二つのものがあるところのみある。そしてまさにこの二つの根源がまた発展の概念を制約する。我々は、ただ享受的に、趣味的に、移り行く流の河にゆすぶられる印象主義に対

して戦わねばならぬ。しかしまた我々はすべての概念的硬化に対して、それがあらゆる運動からの合理主義的抽象にもとづくにせよ、或いはこの運動の機械的な、予見され予測され得る過程への還元にもとづくにせよ、反対しなければならぬ。十九世紀における似而非ヘーゲルの、似而非ダーウイン的進化主義（Evolutionismus）はあたかもこの後のものにはかならない。すべてかくの如き外的な前後継起に基礎付けられた発展説は、純粹な時間を除外した、空間化、空間の視角のもとにおける見解である。そこには、ベルグソン（Henri Bergson, 1859—【1941】）的にこいゝえび、實在的持続（*durée réelle*）の体験が、従つてあらゆる精神科学的形成の前提が欠けている。進歩はより高き生の動性、無限性、自由が欠けているところのみ存する。発展と進歩とは、また進歩と歴史とは、同じでない。物質的なものうちには進歩はあるが、個性的なものは歴史を有するのである。歴史的発展は形態の転化以外のものでない。それは形態から形態へと発展する。精神科学にとっての主なる敵、宿敵ともいふべきものは、存在と生成とを分離し、このように暴力的に孤立せしめられた前後継起を機械的規則に従わせようとすることの進化主義である。精神史のうちには唯一つの法則が存在する、この法則は何等発展の法則ではない、その法則は、ただ創造的なものの不滅性、ただ高きもの、強きもの、固有なるものの永続、ただ生けるものの作

用（固よりすべての創造的なもの、高きもの、生けるもののそれでない）を確かめるのである。批判的な発展概念はかようにして既に個性的なものそのものの構造のうちに予示されていなかつたような如何なる特徴をもたらずものでない、とチザルツは考へる。

広い意味での形態学的見方は現代ドイツの文学史にとつて支配的な方法論のひとつとなつてゐる。そのうちには固より種々の重要な思想が含まれてゐるが、しかしそれが主として個人の直観的能力に俟つべきものであつて、そのために文学史の科学性の問題が背後に推し退けられ、また隠されてしまうことになり易いということも争われまいであらう。そこからしてまた文学に関する研究がディレッタントイズムに委ねられるか、或いはそれを欲しなければ単なる材料の研究の実証主義にとどまるかという結果になりがちである。文学の歴史叙述はしばしばひとつの芸術であるといわれ、そして文学史の最高の著作はこの主張を裏書してゐる。けれどもまた芸術作品は、ディレッタントが考へるように、単なる感激、神的なインスピレーションから生ずるものでなく、却つてそのうちにはそれぞれの芸術種類によつて変化する一定の心的・精神的法則性が含まれ、そして歴史的にもまた法則に従つて発展する。これらの法則は論理的方法にまで高められなければならない。文学史は科学に属する。しかるにすべての科学は、それが単に手工

業的な技術もしくは単なるディレクタンティズムであるべきでなく、真に科学であるべきであるならば、自己の取扱う特定の領域の論理的法則性を反省し、それから自己の方法を規定し、そしてこれをもってその対象を把握しなければならぬ。従つて自己の科学の立法者であるべき文学史家は自己のうちに科学的悟性を養成することが必要である。彼は論理から彼の方法の合法性を規定しなければならぬであろう。かようにして最近のドイツにおけるいわゆる「文芸学」(Literaturwissenschaft)は、形態学的見方を何等かの意味で認めつつ、しかも文学史が精神科学として有するその科学性、論理性、法則性の方面に特に関心し、またそれを強調せるものと看做すことができる。我々にかかる傾向の代表的な学者の一人としてエルマティンガー(Emil Ermatinger, 1837—[1953])の説に注意しよう。

ヴィンデルバント(Wilhelm Windelband, 1848—1915)、リッカート(Heinrich Rickert, 1863—[1936])等の哲学者の方法論的著作によつて、またディルタイの諸業績の影響によつて、自然科学と精神科学もしくは文化科学との間の原理的な相違は今日もはや殆ど争われないものになつてゐる。自然科学は無制約的に一般的妥当性を有する諸概念を求めんに反して、精神科学、特に歴史は、一回的なもの、個性的なものを把握しようとする。自然科学は、すべての出来事をその一

般的意味において捉えるために量的・数学的大いさに還元し、対象の性質的差異を無視するよ
うに余儀なくされている。歴史は反対に個々の対象の性質的な本質の差異をその時間的出現の一
回性において捉えるという課題を有する。レッシング（Gothold Ephraim Lessing, 1729—1781）
とかルター（Martin Luther, 1483—1546）とかいう歴史的人格を量的・数学的大いさにおいて現し、
共通なものを数学的価値に関係させることによつて取り出そうということが如きことは、歴史にとつ
てはまさに無意味なことであるであろう。なぜならそれによつては彼等の歴史的存在の固有なる
もの、価値あるものは滅ぼされてしまうからである、これらの歴史的一回的な人格が量的考察方
法によつて一般的概念に還元されるならば、ルターはもはやルターでなく、レッシングはもはや
レッシングでなくなるであろう。自然科学と精神科学とのかくの如き原理的な方法的な相違から、
法則の概念はただ自然科学にのみ属し、精神科学は規範とか類型とか傾向とかいう、より要求の
少ない概念をもつて満足すべきである、という結論をひとは導き出した。法則の概念は無制約的
な一般的な妥当性を意味するから、精神科学においてのよように一回的なもの、個性的なものが問
題になるところでは、適用され得ないというのである。

このように精神科学において法則の概念を断念しようという思想に対して、エルマティンガー

は、先ず、かくの如きは、法則という概念の歴史的使用法に反するものである、と論ずる。法則 (Nomos, Lex) という概念はもと人間の神学的・政治的・道徳的生活の領域において用いられたものである。世界の神的な合法則性という宗教的觀念が初めてストアにおいて神的理性の内在としての合法的な自然秩序の觀念を成立せしめたのである。しかしこのときにもなお神の意志と自然法則とのアナロジは、自然法則の概念から無制約的な一般的な妥当性という表徴を除外していた。かの啓蒙時代において教會的な自然蔑視が排斥され、「自然科学」が数学的基礎の上に確立されるに及んで初めて、今日普通の数学的な意味における自然法則の概念が導き入れられるようになった。ニュートン (Isaac Newton, 1643—1727) やカントの法則概念は代表的なものである。十九世紀における自然科学の成功の影響のもとに、その名に値する科学は一般に自然科学の方法を適用せねばならぬという思想が出現した。このことは特に歴史についても考えられた。実証主義的方法の創唱者たるコントは、科学の課題は一般に「すべての現象を不変な諸自然法則に従えるものとして考察し、これら諸法則の精密な発見及びそれらのできる限り少数の法則への還元が我々のすべての努力の目的である。」といっている。この方法は、自然科学に関係させられた法則概念の量的な特徴を、統計的証明方法の形式において歴史の中へも導き入れる。かよう

にしてバックルはそのイギリス文明史において、統計的數字の基礎の上に、自然科学的法則に類似した「歴史的法則」を証明しようとした。ウィルヘルム・シェーラーがそのドイツ文学史において、ドイツ文学の發展過程の「図式」(彼は法則という代りに用心深く図式といっている)として規則的な波動運動を考え、個々の波の長さを六百年と計算したのも、同様に実証主義的歴史觀の統計的・量的方法のひとつの適用と見られ得るであろう。しかるに、すべてこのような試みは、それが厳密に自然科学の論理的・数学的因果性の意味における法則性を示し得ないのみでなく、またそれに歴史的諸過程の眞の科学的闡明の意味における認識価値が含まれていないことも明白である。それでは精神科学は一般に法則の概念を断念すべきであろうか。エルマティンガーに依れば、あらゆる科学の意味は、その取扱う材料を「法則に還元する」にある、というニュートンの言葉は今日もなお、純粹に形式的に見るとき、全く正しい。ただ精神科学にとつては法則は数学的であることを要せず、却つて精神科学の特殊な、固有な根本態度から必然的に、論理的に従つてくる法則でなければならないというだけである。

文芸学の課題はあらゆる精神科学にとつてのように対象を歴史的な生活における個性的な一回性において規定することである。個性はこの場合文学的個性である。従つて問題は、如何なる法則が、

最も広い意味における文学的個性を、それ故に個人としての文学者のみでなく、また民族、時代、作品、等々を、一般的な必然的な妥当性を有する思维形式として規定するか、ということを示すことではなければならぬ。このような法則は文学的個性を科学的に理解するための助けとなる。エルマティンガーはそのような法則の一般的なものとして先ず四つを挙げている。

第一、歴史的個性の概念と共に与えられた合目的・量的意味における統一の法則。個性とは不可分の統一のことであるが、この統一は物質的・量的意味における統一でなく、精神的な関係の関聯の統一である。かかる統一はつねに目的・関係付けられることによつて規定されている。即ち個性は意味統一（*Sinnheit*）である、文学者に関して云えば、ひとつの文学的出来事もしくはひとつの文学的作品の意味統一である。かような統一は有機体（*Organismus*）の概念によつて最もよく現されることができ。有機体の概念は、歴史的生の意味統一によつて制約された個性としての精神的なものを明瞭に、一義的に特徴付けている。

第二、個性的なものの不安定な性格の法則としての類型と個別的存在との関係の法則。直観とか感覚像とか思维表象とかいう概念をその内容に従つて論理的に捉えようとする者は、それらが絶対的な、論理的に一義的に規定され得る大いさでなく、却つて段階的な諸価値であり、直観像

とか概念とかいう極限価値の多岐的な階梯が存在することを知っている。思惟の抽象的活動にしても、一義的な大いさを作り出す機械的活動でなく、むしろその生産物は流動的なもの、弾力的なもの、性格を含む動的活動である。例えばひとが「家」という語を語るとき、彼がそれによつてイタリアのルネサンスの様式の家のことを考えているのか、ドイツのバロックの様式の家のことを考えているのか、定まつて現されてはいない。思惟の直接的な表現としての言語の特有性は、その要素即ち語が感性的・直観的意味と共に論理的・概念の意味を有し、二つの価値群の間の關係が決して明瞭に、一義的に規定され得ないということである。言い換えれば、言語（思惟）はひとつの対象をつねに個別的な存在としてと同時に類的存在として現し、その際両者に個別的なもの、性格が賦与され得る。自然科学はこのような事実を意に介しない、それは個別的な個別的な存在を無視して、絶対的な抽象において、一般的なものの表現として法則を作る。これに反し精神科学は、個別的なものの研究として、思惟のこのような特有性を考慮に入れ、そして特に文学にとつてはそこから、個性概念の抽象的な広さと具体化的な狭さとしての類型と個別的な存在との關係の規定が結果する。文学者は、その説くところが特殊なもの、個別的なものを現すと同時に——固よりつねに個別的なものの範圍において且つ個別的なもの、特性をもつて——また

一般的なものの、類的なものを現すように形成しなければならぬ。言い換えれば、その言葉は「象徴的な」言葉とならなければならない。それが個別的な人格を叙述するとすれば、その人格が同時に時代史的な類型の特殊な表現となるように、例えばレッシングにあつては、彼がその時代の一般的な合理主義者のタイプの特殊な形態を現すように、考えなければならない。個別的なものが類型的・一般的なものの表現として現れることによつて、文芸学的叙述は象徴的な性格を得てくる。

第三、対立する二方向にはたらく力の生命的統一の展開の法則としての分極性（Polarität）の法則。分極性の法則は類と個別的存在との間の交互作用の法則と密接な關係に立っている。それは対立的な力の葛藤としての生の性格から従つてくる。生においては、一方もしくは他方の側からの力の均衡は絶えず攪乱され、ひとたび均衡が現れたにしても、生の続く限り、すぐさま再び破壊される。生は均衡を作ろうとする絶えざる努力であると同時に均衡を持続的に作ることの無力である。死が初めて均衡の安定、従つて完全な静止を意味するのである。生を思维形象に高めようとする精神科学的思维にとつても分極性の法則は重要である。その場合それは、分極性の概念を数学的・量的にではなく、動的・質的に把握しなければならぬ。分極性の根源は形而上学

的な創造的衝動の統一である。この衝動が現実に現れるとき、それは相反する作用の仕方として戦う二つの力に分割される、しかし同時に、それらの力のうちには根源的な形成衝動がその統一性において絶えず生きている故に、結合に向つて努力する。例えば、宗教改革はもと一五〇〇年の頃、当時の教会の外面化された形態に反対してはたらいた内面化及び本質化に向つての宗教的、道徳的衝動から起つたものである。しかるにこの衝動のうちにはすぐさま二つの相反する力が動いている。即ち一方では教会の硬化した禁欲に対して自然的人間の権利を強調する自由の衝動（例えば聖職者の結婚の要求）があり、しかし他方では教会の外面的な救済秩序の精神化に対する衝動（行為によつてではなく信仰によつて義とせられること）がある。これら二つの力は、その対立によつて互いに富ませつつ、ルターの如き人格のうちにはたらいていた。ヘーゲルは歴史的生の運動におけるこのような分極性を彼の弁証法における正、反、合の転化において強調したが、その際は彼はこの法則を精密に概念化しようとして誤謬に陥り、それを精神科学の動的な思维方法から数学的な思维方法に墮せしめた。彼の弟子のフォイエルバッハ（Ludwig Feuerbach, 1804—72）やマルクス（Karl Marx, 1818—83）が唯物論的・量化的歴史観の建設者となつたのも何等偶然でない。ヘーゲルの体系そのものうちに、分極性の理念を数学的な矛盾に極端化する

ることによつて、かような唯物論的考察方法の萌芽が含まれている、とエルマティンガーは論じている。

第四、生命統一の形態から形態への間隙なき転化の法則としての連続性の法則。第二の法則が第一の法則から必然的に従つてくるように、第四の法則は第三の法則から必然的に従つてくる。個性的生の性格としての意味統一の法則が個性の現象形態としての類と個別的存在との關係を規定するように、分極性の法則は第四の、連続性の法則を規定する。生の動性の概念はもろもろの力の間隙なき滲透ということを含む、生の力の流によつて貫かれていないような如何なる空間も存しない、静止が来たように見える場合でも、この静止はただ暫定的なものである。生の過程には間隙なき連続性が属している。しかしながらひとは連続性の概念を、恰も科学的觀察者が個々の場合における一定の前提から何が結論として生ずるかを予言し、この結論は必ず現実において現れねばならぬかのように、理解してはならない。連続性として必然的に規定されることは、その個性のうちに与えられた出来事の「方向」である。例えば、ゲーテとシラー（Friedrich Schiller, 1759—1805）とを詳しく知っている者は、科学的必然性をもつて、よしシラーがイタリヤへ旅行したにしても彼には、それが実際にゲーテにもたらしたような利益はもたらされなかつ

たであろう、ということはいい得るであろう。従つて彼がイタリアへ行かなかつたということは彼の生における連続性の法則に属していた、そしてゲーテがイタリアへ行つたということはゲーテの生における連続性の法則のひとつの結果である。しかしながらゲーテをイタリアへ連れて行つた特殊な事情は必然的には規定されないことである。原理的に言い表せば、方法論的概念としての連続性は、個性の法則性を、その個性のすべての時間的に継起する諸表現における統一的なものとして把握することを意味する。

かくの如きが文芸学における判断の方法論的根本規定としてエルマティンガーによつて樹てられた四つの一般的法則である。ところで、エルマティンガーによれば、これらの一般的法則は次に、文芸学の三つの主要問題への適用において闡明されるべきものである。三つの主要問題といわれるのは、一、社会歴史的問題（民族、時代、社会、世代、発展等々）、二、その心理的・世界観的意味及びその発展における詩人的人格の問題、三、詩的な芸術作品の分析の問題、のことである。右の叙述によつて知られ得る如く、エルマティンガーもまたその文芸学的思想のまことに多くものをゲーテに、その形態学的思想に負うている。ただチザルツが現象学的直観的方法を強調するに對して、エルマティンガーは論理的思惟方法を力説する。この点において彼はカント的・

認識論的立場を重んじたデイルタイに比してすらなお新カント派的方法論の影響を受けているとも見られ得るであろう。それにも拘らず、エルマティンガーの方法論はその根柢において全く形而上学的である。この点ではデイルタイは却つて当時の実証主義的経験主義的思潮の影響のもとに立っていた。彼は精神科学の実証的な、あらゆる形而上学を離れた基礎附けをなそうと欲した。彼はこのことが精神現象の純粹な記述の道において可能であると信じた。彼はその精神科学的心理学乃至構造心理学のことを「記述的心理学」とも呼んでいる。しかるにエルマティンガーによれば、精神的生の「記述」ということは、四角な円というのと同じように一の *contradictio in adjecto* である。精神的生は、あらゆる生と同じく、動性であり、生成、発展、葛藤であるから、ひとはそれを記述によつては科学的に把握することができない、なぜなら記述ということとは静止的な態度であり、従つて純粹に静止的な対象に適するものであるからである。精神的生は、それを發展的に、弁証法的に、換言すれば、自己の思维内容と対象の思维内容との絶えざる關係付け、対象において描くよりほかない。デイルタイの実証主義的傾向はドイツ觀念論哲学において発達させられた「有機体」の概念を「構造」の概念によつて置き換えた。エルマティンガーは今や構造の概念を排して再び有機体の概念を精神科学の中心点に据えようとする。このように有機体の

概念を復位せしめるということは重大な帰結を伴うことである、即ちエルマティンガーによれば、それは「実証主義的方法の記述的立場の廃棄と精神科学の形而上学的根本性質についての反省」を意味する。精神科学は「形而上学の勇氣」をもたねばならぬ、と彼は考えるのである。このような形而上学とはドイツ観念論の、就中ゲーテの、美学及び歴史哲学の根柢をなす有機体説的世界観にほかならない。エルマティンガーの樹てた文芸学の一般法則は、実に、かような有機体説的美学並びに歴史観を最も明瞭に定式化したものとして注目し値するであろう。

クラシクとかロマンティックとかいふ概念はチザルツによれば特に「形態」を表すものであったが、シュトリヒ (Fritz Strich, 1882—1963) などはそれらを「様式」(Stil) と称している。しかし彼等にとつても様式概念が形而上学的な、含蓄的な意味を有することにおいては変りがない。シュトリヒによれば、すべての精神史は「様式史」(Stilgeschichte) であるべきである。様式史の思想は就中ウエルフリン (Heinrich Wölfflin) の『美術史の基礎概念。近代美術における様式発展の問題』以来有名になったが、それはまた最近の文学史方法論に対して重要な影響を及ぼしている。シュトリヒはいつている。人間精神の歴史は永遠に一つのタイプである人間の限りなき変化である。人間というタイプはあらゆる時間的発展の根柢に横たわる実体である。それ

は無限に豊富な現象に変化するが、しかも形態のすべての変化にも拘らずその本質においてつねに同一にとどまつている。歴史科学はそれ故に、精神の持続と変化とを、変化のうちにおけるその持続と、持続のうちにおけるその変化とを把握するという、二重の、しかも唯一つの課題を有する。従つてそれは先ず人間性の変ることなき形式、永遠なる実体を捉えようとしなければならぬ。それはこのことを基礎概念をもつてなすのである。それは基礎概念をもつて、人間を人間となし、精神を精神となすところのものを、捉え且つ描こうとする。しかるにこのような永遠な形式はただ時間の限りなき形態変化のうちにおいてのみその生命を得る。時間は創造的發展であつて、そこでは如何なるものも同じものとして再び還つてくることができぬ。このことが歴史科学に他の方面の性格を与える。永遠な根本形式の時間のうちにおける統一的な、特有な顕現、根本形式が或る時代に現れる特性的な形態は、この時代の様式と呼ばれる。「様式とはそれ故に永遠な人間性の時間的現象である。」精神の持続と変化とは様式のうちにおいて同様にその表現を見出す。それだから精神史は必然的に様式史である、とシュトリヒは述べている。しかしひとは如何にして精神の永遠な本質を捉え得るのであるか。何が精神をして精神たらしめるのであるか。シュトリヒは考へる、精神を真に精神たらしめるものは「永遠への意志」である。永遠なる

ものが精神の究極の目標である。精神は自己を消滅性から救い、永遠化しようと欲する。精神が究極の価値として実現するものはすべてかかる永遠への意志から出ている。文化の全体系はかくの如き意味、かくの如き目的を有する。宗教は永遠を体験しようとし、道徳はそれを行為しようとし、哲学はそれを思惟しようとし、歴史はそれを展開しようとし、そして芸術はそれを造形しようとする。ところであらゆる生の二重の本質に相応してまた二重の永遠がある。シュトリヒはそれらを完成（Vollendung）の永遠及び無限（Unendlichkeit）の永遠と称している。自己自身において完成し、自己自身のイデーを実現し、かくて自己自身において淨福を享受し、変化転変に触れられることなく持続するものは、永遠である。完成は転変なく、従つて永遠である。それは時間を通じて無時間的に持続する。しかしながらまた無限なるものも永遠である。それは決して完成されておらぬが故に、決して終ることがない、限りなき変化、運動及び発展の持続、終ることなき節奏、絶えず太りゆく流の持続、決して完結することを知らぬ永遠に創造的な時間の持続がある。かようにして永遠という一つの根本理念は完成と無限という二つのものに自己を分割する、そしてこれらのものがまさにあらゆる芸術の根本理念にほかならない。これら二つの永遠のうちいずれに精神の究極の衝動が向っているか、そのいずれのうちに精神が自己を救おうとす

るか、ということが、様式の性格を決定するのである。歴史を基礎概念をもって描くということは、これら二つの永遠の根本理念をもって描くということである。それら二つの永遠の衝動はその対立性のために精神の内的な分極性を形作り、その内的闘争がすべての精神的発展の動機である。歴史科学にとってそれら二つの衝動を互いに秤量し、評価することは許されていない、それはただそれらを互いに比較し得るのみである。なぜなら、精神の本質は分極性に存するとすれば、それらの相対立する極はただ永遠なる人間性の二つの永遠な方面であるとすれば、それらに価値判断を加えるということは肆意もしくは党派的精神に属している。かようにしてシュトリヒはその『ドイツ古典主義及び浪漫主義』という有名な書物において、かくの如き二つの様式を比較しつつ取扱っている。最近の文学史的研究の一主要傾向をなす様式史の見方にとって指導的な位置を占めている人には、シュトリヒのほかに、ワルツェル (Oskar Walzel, 1864—[1944]) がある。ワルツェルもまた様式史的研究の形式分析的な類型構成を精神史的な意味聯関の把握に結合し、拡大しようとしている。

五 文学と生活

有機體說的世界觀にとつて生の形式と芸術の形式とは同じである。エルマティンガーの掲げた文芸学の四つの一般的法則は、民族、時代、社会、世代というが如き社会歴史的問題にも、詩人の人格の問題にも、また文学作品の分析の問題にも、等しく適用され得るものと考えられた。いな、有機體說的世界觀は特に勝れて美的な、芸術的な世界觀であると看做され得るであろう。しかるに生といい、芸術といつても、その形式の方面と内容の方面とを區別することができる。固より生や芸術は現実においては、とりわけ有機體說の立場にとつては、形式と内容との相互貫徹、相互滲透である。けれども生と芸術との最も密接な聯関を認めるにしても、それを主として形式の方面から考察するものと、主として内容の方面から考察するものとの二つの見方の區別がおのづから生ずるであろう。かようにして文学史を精神史と見る立場においても、シュトリヒのようになそれを様式史と見るものと、ルドルフ・ウンゲルのように「問題史」(Problemsgeschichte)としての文学史を主張するものがある。シュトリヒにおいて様式の問題は決して技巧乃至技術の問題でなく、むしろ精神的生の形式の問題である。様式は彼にとつて永遠な人間の実体の時間及び空間における統一的にして特殊な現象形式である。蓋し精神は勝れて形式である。しかしながらまた精神は觀念乃至思想という意味において勝れて内容である。この方面から考察すると

き、精神史としての文学史は思想史的となるであろう。ウンゲルの問題史としての文学史の主張の出発点は、文学は「生の解釈」(Lebensdeutung)であるという、デイルタイの根本規定である。デイルタイは詩人の世界を、人間的生の最も深い点から、その意識態度から、人間及び世界が詩人に彼の生の交渉において現れる仕方から、理解しようとした。性格の把握、出来事のその意味に従つての体験、我々の生存の諸交渉の聯関の生き生きとした経験、人間の諸状態及び諸關係、運命から不思議な仕方で織り合わされている生と呼ばれる全体の直観、それらが文学的作品の本質を規定する諸契機である。詩人が見るところのものは、彼にはそれ自身において意味がある或るものとなる。それは彼の想像力において外的因果の連鎖から切り離される、それはもはや出来事の変化の偶然性に依存することがない、それはもはやこの不完全な、それ自身において完成していない個々のものでなく、却つてそれはそれ自身において全体性となる。このように個々のものが詩人の体験において統一的な全体となり、生の聯関におけるすべての個々のものの変化する意味から独立に、それ自身のうちに意味を担うということは、個々のものにおいてそれを超える諸關係が見られ、個々のものが生のうちに見られたひとつの聯関に対する象徴となり、個々のものが生の本性の表現となるためである。あらゆる文学作品はこの一つのもの、限られたものを描き、

そしていわばその地平線において無限なるものうちへ流れ入る。詩人の体験において歴史的に制約された状況から生じたもの、つねにただ限られた生の経験から生れたものは、生の一般的意味との関係におかれる。詩はかくして生の理解の器官となる。そしてまたすべての偉大な詩人の発展のうちには、生をその普遍性において理解し、人間、事物、自然をそれらの生の意味において認識し、生を人間の一般的運命、事物の聯関及び世界の出来事とのつながりにおいて眺めようとする傾向が存在する。かくの如くにして詩人は我々に向つて世界の解釈を与える。ウンゲルはこのようなデイルタイの見方を継承し、発展させようとした。その場合彼はただデイルタイが當時の心理主義的時代の代表者として問題を「心理的分析」の方面からのみ取扱つたことに賛成しない。我々は今日新しい哲学的客観主義の旗幟のもとに立つて仕事をしなければならぬ。ここでは文学の対象としての「人間生活の本性」は再び一の客観的な大いさとなる、それを我々は個人心理的な乃至社会心理学的なパースペクチヴのもとに理解すべきでなく、却つてそのもの自身から、その対象的な現象の仕方から理解しなければならぬ、とウンゲルはいつている。かくて何よりも文学的モチーフ並びにかかるモチーフの芸術作品への結合についてのデイルタイの主観的心理学的な説に不満が感ぜられる。我々は今日新しい形而上学的意識に担われている。

我々にとつて文学史は固より単に技術や形式についての学でないのみでなく、主観的な体験内容やそのモーティブによる形式についての学にとどまることできない。「詩が再びこのように全く生として、現実的な生の、その時間的諸現象及び超時間的諸根源に従つての、簡単にいえばその諸問題に従つての、形成的解釈もしくは解釈的形成として現れるならば、文学史もまたこれら諸問題についての学以外の何物でもあり得ない、文学史は、少なくともその次元のひとつにおいて——なぜならそれはすべての近代的科学と同じく多面的な構成物であるから——現代の諸前提及び諸要求のもとに、それが嘗て精神的に類似した時代において既にその途上にあり然し当時の精神科学的経験及び科学的方法論の未熟に対する構成的思弁の過度のために到達し得なかつたところのもの、即ち問題史にまで発展せしめられねばならぬ。」とウンゲルは書いている。

詩人が造形しつつ解釈する問題はデイルタイのいったようにその実体からすれば哲学の問題と同じである。人間存在のこのような問題のうち最も一般的な、最も根源的なものは「運命」についての問題、言い換えるならば、自由と必然との、精神と自然との、道徳と感性との関係の問題である。かかる根本的対立はすべての人間存在を貫き、人間の心のうちにおける解け難き二元性をなしている。それは単にあらゆる劇や叙事詩のみでなく、また究極においては抒情詩の根本問

題を形作っている。第二の根本問題は宗教的問題であり、文学と宗教との関係の問題である。宗教的体験及び要求はあらゆる文学の最も強力な根源の一つである。もとより宗教的衝動は文学の領域においては宗教の特殊な現象形式とは異なった仕方で見られる。しかしながら一時代の宗教的精神を深く探ろうとする者はその時代の文学を見逃すことができない。文学において甚だ重要な役割を演ずる次の問題は、自然との関係である。単に自然の感情そのもののみでなく、人間の自然に対する全体の関係、恐怖、迷信、親和、闘争、認識、技術的支配の問題である。この最後のものから、人間存在の外面化と機械化とに伴って、新たに運命の問題が生ずるのである。ところで「人間生活の自然形態」には何よりも愛と死とが属する。これら二つの人間生活の根本事実において自然的必然性は同時に道德的自由に会する、そしてまさにこのような二元性がそれらを問題的なものとなし、その多面性と多義性においてその最も強力な作用力によつて人生並びに文学の根本問題となすのである。物質的有機体の生命の終という、普通の意味における死は、精神的世界の隠れたる深みを暗示する過程の感覺的な一面を現すに過ぎない。また性的なものも全体的人間的領域を超えて超感覺的なもの的高みにまで拡がりゆくエロスの国の感覺的な基礎として現れるに過ぎない。しかるに愛の問題は生のいわば形而上学的な根本問題から文化及び社会的領

域の問題への移り行きをなしている。かくて問題は家族、国家、社会、教育、教養、職業、その他多くの社会的・歴史的領域における問題に拡大される。生の大問題のつねにより多様な、より強度な体験によつて人類の精神生活は進み行く歴史的發展において上げられ、深められる。そして逆に生の問題そのものは、人類のより発展した、より繊細になつた体験によつて絶えずその新しい方面、新しい深みが開かれることによつて、複雑になり、深刻になつてゆく。文学は生の解釈として、このような過程に重要な関与をなしている。詩人は人間として彼の時代の心的生活及び体験の深化にあざかり、そしてそれを彼の詩的な生の解釈に役立たせる、しかるに次に大詩人の生の解釈そのものは創造的な力をもつて同時代の人及び後代に作用し返し、彼等に生の問題の新しい方面と深みとを見させるのである。

かくの如きウンゲルの問題史としての文学史の説はたしかに文学史のひとつの見方であり得るにしても、それによつては文学は、作家及び作品は、それ自身における生きた全体として捉えられ得ないという非難を免れ難い。文学史は思想史の一部分となつてしまい、そのことは思想史の立場からは甚だ意味があるにしても、文学史の特殊な意味は失われてしまう。生の問題を愛とか死とかいうが如き若干の見出しに分けることは概念性を要求される哲学の如きものにとつてはな

るほど必要なことであるにしても、そのように分類された問題の見地から文学を取扱うというところは、文学そのものにとつては外面的であり、少なくともあまりに形式的であるであらう。また問題史としての文学史は、よし主観的心理主義的の弊を免れなかつたにせよ、デイルタイが正当にもあのように強調した体験というものを無視することになる。文学を生との関係におくということは全く正しいことであるにしても、そのことは文学を生のいわゆる「問題」、伝統的に生の根本問題として固定化されてきた問題と関係して考察するということではあり得ない。生は生であつて、生のいわゆる「問題」ではない。固より生ということもいろいろに語られる。従つて文学を生との最も密接な関係において考察しようとする同様の意図も、この生を如何に把握するかに応じて種々異なつた形態をとり得るであらう。生を同じく形而上学的なものと考えるにしても、この生における形而上学的意味を如何に見るかに種々の立場の区別がある。青年ヘーゲルは生の哲学者として出発した。彼の成熟期に至つて生の概念はイデーもしくは精神の概念によつて置き換えられた。彼は精神をもつて歴史において発展すると考え、芸術に關しても偉大なる歴史的綜合を試みた。彼はその美学講義の中で、象徴的、古典的、浪漫的という三つの芸術形式の發展段階を人類の一般的意識發展の類型的な表現段階として演繹した。ヘーゲルにおいてはいつものこ

とであるが、ここでもまた歴史哲学的見地と芸術哲学的見地とは手をつないでいる。芸術意識及び芸術様式の三つの発展段階は同時に精神の世界史的発展段階に相応する。ここでもまた芸術様式の歴史的發展は、世界史において自己を表現にもたらす人間の自由の意識——ヘーゲルによれば世界史の内容は自由の意識における進歩である——の個々の契機の論理的に必然的な展開の経験的反映にほかならない。ヘーゲルにおいて論理的思弁的に把握せられた精神の概念はその後の歴史において経験的実証的に見られるようになった。例えば、彼の歴史哲学の根本概念であった「民族精神」の概念をシェーラーは経験的実証的に捉えようとした。ところで今日再びドイツの文学史家たちの間にはシェーラー乃至デイルタイの実証主義的傾向を排して形而上学に還ろうとする一般の傾向が支配している。エルマティンガーのいわゆる「形而上学の勇氣」がある。そこでは生は再び形而上学的なものと思われる。ただ彼等は「歴史哲学」をもつて概念的、「構成的」であるとして、一般に歴史哲学的思考に対する嫌悪を示しているように見える。シュトリヒの様式史の思想はその形而上学的なることにおいてヘーゲルにおける芸術様式の哲学的構成と類似がなくはないけれども、シュトリヒはそこに歴史哲学的思想を持ち込もうとはしない。ウンゲルのいうような問題史の見方は誰よりもまずヘーゲルにおいて最も大規模になされたもので

あるが、しかしウンゲルの問題史のプログラムは歴史哲学的聯関を含んでいない。チザルツはデイルタイが歴史哲学的であるといつて非難する。しかしながら形而上学の勇氣を有する文学史家が歴史家として何等かの歴史哲学をもたないということがあり得るであらうか。ヘーゲルにおいて生は精神として客觀的・ロゴスのなものと考えられたが、これらの文学史家たちは、一般に文学史を精神科学と見ているにしても、そのような精神をより生命的・自然的なものとして理解しようとしている。そして例えば、自然、人間、芸術は共に有機体として連続的な形態と看做される。しかるにこのような見方は、すでに述べた如く、有機體說的世界觀の根本的特徴である。形態学的思想はこのような有機體說的世界觀の上に立つたそれ自身ひとつの立派な歴史哲学にほかならないであらう。

いずれにしても今日の精神科学としての文学史のひとつの注目すべき特徴は、そこでは何等かの仕方で自然的なものが重要視されているということであらう。自然的なものは固よりそこでは形而上学的意味をもっている。このようなものとして何よりも「運命」の概念がある。上に記した如く、ヘーゲル的な時代精神の概念はデイルタイなどによって世代の概念に置き換えられた。デイルタイにはこれによつて經驗的実証的立場に立たうという意図が見られる。世代の概念は口

レーンツ（Otto von Lorenz, 1832—1904）などにおいては全く生物学的実証の意味に用いられた。しかるにそれが今日では特に運命的なものを現すようになっていた。ペーターゼンにとつてすら世代とは運命共同体を意味する。「この共同体によつて初めて、一般に運命の概念は、誕生と死によつて限られた、生長と発展によつて高められた、共同作用及び交互作用によつて充された生の道程として明らかになる。世代の継起は運命の拍節を意味する。」と彼は書いてある。運命の概念がヘーゲルの歴史観においてなお重要な意味を有したことは最近特に注意されてきたが、今日の文学史にとつてこの概念はその歴史観のひとつの根本概念となつて見られてよいであろう。運命という概念もいろいろに語られることができる。既にゲーテにおいてはそれは二つの意味を担わされていた。運命とは先ずゲーテのいわゆるデモニッシュなものである。そのようなものとしてそれはニーチェのいうディオニソスのものともつらなるであろう。しかしゲーテはこのようなデーモンをまた彼の有機体的世界観にふさわしく解釈した。彼の有名な詩句にある“Gepflegte Form, die lebend sich entwickelt”¹はまさにこのようなデーモンの解釈であった。この言葉は恰も今日の文学史における形態学的な思想の根本を言い表している。しかるにグンドルフ

i *Gedichte von Goethe*, 『詩と叙事詩』“Urworte Ophisch”のデーモン末尾の句。

(Friedrich Gundolf, 1880—1931) を初めとするゲオルゲ派の文学史家たちはむしろデモニーツシユなもの概念を重要視していると見られる。そしてそこから一種の貴族主義的な、英雄崇拜的な文学史が生れている。

このような見方はグンドルフの諸著、就中彼の『ゲーテ』において代表されている。この見方にとつては体験と作品との間に前後は存しない。それは、かくかくの人間が第一に何を体験し、そして第二にそれから何を作ったか、という風に、二重に問うのではない。もしも芸術が人間的存在の対象、結果もしくは目的を意味せず、却つて人間性のひとつの根源的な状態を意味するとしたならば、偉大なる芸術家の作品は彼等の生活の解放、模写、説明と見らるべきでなく、却つて彼等の生活の表現、形態、形式、それ故に言い換えればこの生活に従つて来る或るものでなく、却つてそれのうちに、それと共に、そしてそれを越えてある或るもの、いなこの生活そのものと見られなければならない。そのとき作品は一の生活を意味する記号でなく、却つてそれを含む身体である。芸術家はただ彼が自己を芸術作品のうちに表現する限りにおいてのみ存在するのである。従つてひとは偉大なる芸術家の生活を彼等の作品の外部において研究する科学的権利を何等有しない。なぜならひとが普通に芸術家の生活とか体験とかいうものは、既にもともと彼の芸術のう

ちに浸つており、彼の作品と同一の衝動、同一の力であるから。非芸術的な人間は、芸術家は彼とほぼ同一のものを同一の仕方、多分少し冒險的なもしくは奇異な仕方、ただ芸術家はそのほかに偶然的な属性としてこれらの体験を作品に現すことができる才能をもっているに過ぎない、と信じている。しかしながらこのことは百年に一度出るような真の芸術家には当らないことである。かかる人は非芸術的な人間とは全然違つた領域で、全然違つた形式で体験する。芸術は一の生活の模倣でもなければ、一の生活への感情移入でもなく、却つてそれは生活のひとつの第一次的な形式であり、従つて自己の法則を宗教、道徳、科学、国家等の、他の第一次的なもしくは第二次的な生活形式から受取るものでない。近代的世界においてゲーテは、人間の造形的な力が、それが本能としてはたらくにせよ自覚的な意志としてはたらくにせよ、彼の存在の全範圍を貫徹した最大の、永遠の例である。ゲーテの造形力はあらゆる彼の偶然的な経験を運命に、換言すれば、彼の生の運動の彼特有の、意味に充ちた、必然的な過程に転化した。ゲーテの運命の上には彼自身がデモーニッシュなものと呼んだところのものが支配している。運命は偉大なる人間の本性の雰圍氣であり、従つて彼等にのみ属するもの、彼等のうちに閉されたものでなく、却つて彼等を越えたものである。彼自身は単に超人格的な力、神、運命もしくは自然の中心に過

ぎず、彼の本質そのものが運命を有するのでなく、却つて運命である、という感情をゲーテはデモニツシユなものという語で表したのである。デモニツシユなものとは外部から干渉する力ではない、それは天才という類似の概念と同じように人間の性格と離れ難く結合している。或る人間が高く立つておればおるほど、彼の運命と彼の本性とはいよいよ分ち難いものである。運命は性格に属する、いな、性格がまた既に運命である、あらゆる運命のうち最も避け難き運命である。そしてただ偉大な人間のみが真に自己自身の形態及び自己自身の作物を有するように、ただ偉大な人間のみがまた自己自身の運命を有するのである。グンドルフによれば、芸術作品に対する歴史家の態度は何よりも最も貞淑な、最も謙遜な畏敬の念でなければならぬ。我々は我々のすべての方法が単に手段に過ぎず、文学史においても最も善きものはつねに、ゲーテが一般に歴史についていつたように、それが喚び起す畏敬の念と感激であることを決して忘れてはならない。方法の知識と支配とだけで多くに多くのことが到達されたと考えるような傲慢は慎しまねばならぬ。もとより正確さと純粹さとは、天才の作品のすべての科学的取扱の自明の前提である、それは何よりも作品に対する最も真面目な帰依のしるしである。しかしながら方法は決して自己目的とはなり得ない、文献学的批評は決して史料の純化を越えて精神にまで干渉することはできぬ。概念

的文献学的熟達よりも遙かに大切なのは畏敬の念、愛の能力である。我々は時々、何故に我々はその詩人の作品を研究するのであるか、外的な偶然からであるか、それとも内的な要求からであるか、と尋ねてみるがよい。そうすれば、我々の手段の限界についても、或いはまた正しい方法についても明瞭になるであろう。もしも科学が認識に対する衝動から生れるとすれば、認識に対する衝動もまた無前提的でなく、却つてそれは一々の場合に決定的な、第一次的もしくは第二次的の種類の実験から生れる。従つてひとは、すでに科学性そのもののために、まさに正確さと純粹さとのために、認識の槓杆を動かすに先立つて、如何なる体験が我々の認識作用を動かすのであるか、自分に尋ねてみなければならぬのである。

デモーニッシュなもの、運命、畏敬、愛、体験、形態、偉大な人間、等を中心とするグンドルフの文学史の見方から、ベルトラム（Emst Bertam, 1884—1957）がその『ニーチェ』において試みた「神話」（Mythologie）としての歴史の見方は遠く離れていない。ベルトラムの見るところでは、歴史とは何等かの過去にあつたものを再構成すること、過去にあつた現実にただ出来る限り近づくことを意味するのではない。歴史とは寧ろまさにこのような過去の現実の現実性を除くこと、それを存在のひとつの全く他の範疇に移し入れることである。歴史が作る形象は全く

新しいそしていわばより高い程度の現実である。過去の生活を歴史的に考察することによって、我々はそれを我々の時間のうちへ救い入れるのでなく、我々はそれを永遠化するのである。過去の生活について残っているものは、如何に我々がそれを闡明し、研究し、追体験しようと努力するにしても、決して生活ではなく、却つてつねにその「伝説」である。あらゆる出来事のうち歴史として残存せるものは、つねに究極に伝説である。かような教會的意味を離れた意味における伝説は歴史的伝承の最も生命的な形態である。その最も原始的な形態であると共にその最も終極的な形態であり、その最も古き形態であると同時にその最も深き形態である。ただそれのみが、今はたつきつつあるものとして、古代と今日とを真に結合する。ただ伝説の形式においてのみ人格は永續する。それはただ形象として、形態としてのみ、ただ神話としてのみ生きるのであつて、過去にあつたものの知識、認識としてではない。如何なる文献学も、如何なる分析的方法もこのような形象を形作ることができず、その一つの内的法則に従う諸転化を妨げもしくは速めることができない。それは知識とは何等かかわりなきものである。ひとりの人間の伝説とは、彼の日々新たにはたつきつつある生きた形象であつて、それは精密な研究の沈澱物というが如きものではない。この形象は寧ろ自己の独立な生存を続ける固有な生命を有する有機体である。

この形象はまたつねに転化し、絶えずより少ない、絶えずより大きな線を示す、そして類型的であると同時に一回的な、比喩的であると同時に比較し得ないものとなる。この過程は全く徐々に、氣附かれずに、停止されることなく行われる。如何なる個々の時代も或る偉大な人間の全体の本質を見ることができず、彼の心的力のあらゆる可能な放射を体験することができない。ただ歴史的な道において全体の作用ともいふべきものは後から見ゆるものとなし得るのである、しかしそれは個人的に体験することもできねば、また予め計ることもできない。あらゆる方法的な手段、あらゆる心理学的な知見、あらゆる文献学的な材料を所有するにしても、如何なる現代も一定の伝説の転化の将来の段階及び可能性を明らかにすることができぬ。各々の時代はただ自己自身のパースペクチヴにおいてこの形象を眺め得るのみである。それを眺めるこのようなパースペクチヴはすべて一回的であつて、再び還つて来ることがない。そこに我々にとつて諦めと共に幸福がある。そのことは我々を歴史的懷疑論や不可知論に導くのではなく、寧ろ深められた良心をもつて伝説のこの瞬間をしっかりと捉えそして伝えるように我々を教育するのである。伝説のいずれの瞬間も永遠である。そのみでなく、いずれの瞬間も全体の伝説にとつて欠くべからざるものであり、伝説の如何なる後の形態もすべての以前の形成の助けなしには形作られない。

かようにしてグンドルフもベルトラムもすべての材料的な研究を「科学の前庭」に追放する。また彼等にとっては歴史はすべて象徴的叙述である。「すべての出来事は象徴である、そしてそれは完全に自己自身を表現することによって爾余のものを指し示す。」というゲーテの言葉は彼等にとつてのモットーであるであろう。けれども彼等は、歴史上の人物は副次的であるという意見ではなく、「歴史上の人物はむしろすべてである、なぜなら個性的象徴においてのみ普遍的なものは示現されるから。」という意見なのである。この点様式史的な文学史の思想と異なっているであろう。

ゲオルゲ派の文学史が一種の貴族主義、英雄崇拜の立場に立つて、偉大な人間、天才的な作品にのみ関心するに對して寧ろ反対の立場にあると見られ得るのは、ザウエル（August Sauer, 1855—1926）及びナードラー（Joseph Nadler, 1884—[1963]）等の種族史的文学史である。この立場は精神的及び文学的生活の決定的な要素を血の遺伝に、そして他方では郷土において見、従つて文学史にとつての主要な原理を種族及び風土の自然的制約性のうちに、またこのように変形された社会心理学的見地のうちに見出す。ナードラーはその材料の蒐集にあつて作品の絶対的な美学的な価値を問題にしないで、種族的風土的伝統と特性との担い手として無数の地方的伝

承（文学）及び三流四流の作品にも注意した。彼の見解に従えば、種族とはそれ以上に分析することのできぬ肉体的、精神的、心情的統一体であつて、その決定的な諸特徴は、その特性の代表者としての創造的個人において、しばしば幾世紀の間をおいて同じ仕方で見られる。風土が種族の根源的な素質に作用し、この根源的な素質によつて種族の特性が形成される。種々なる種族の創造的な仕事は、或るものは詩的、他のものは宗教的、更に他のものは科学的という風に類型的に異なつており、また文学のうちにおいてもその種類の類型的な区別がある。文学史の課題は諸種族の遍歴を探索し、その文学的業績のうち種族の特性を発見し整理し、諸種族の要素の漸次的な完成と相互聯関とを見出すことにある。ナードラーは歴史における単に一回的な存在としての個人と、個々人との間に何等聯関性なき人類との間の、中間的統一体としての種族及び風土が文学史における類型と法則との発見の基礎であると考えた。

ところでこのように文化と精神の自律性乃至自発性を認めず、すべての文化の発生及びその形態の原因はそれ自身のうちにあるのではなく、却つてそれ以外の外的諸条件のうちにある、という見方は、言うまでもなく種々なる見地から、種々なる仕方主張されている。地理的状况、土壤の性状、氣候等のものがその地方の住民の性質に影響を及ぼすという発見は極めて古く、既に

ヒポクラテス (Hippokrates, 460 B.C.—ca 377—59) は様々な観察を基礎とし多くの実例をもつてそのことを示している。ドイツにおいてはヘルダーが、単に諸民族の存在ばかりでなく、またその思惟、活動、即ち歴史は、その状況、その物理的環境に依存するということを詳細に論述した。しかしこの関係において特に有名なのは言うまでもなくテーヌの理論である。テーヌはその『英文学史』ⁱの序において、歴史的研究の方法を規定しつつ、人間の文学を生み出すべき精神状態を規定する基本的条件として三つのものを挙げた。一、人種。これは人間がその出生と共に世に持ち出す本具的、遺伝的な性向であつて、氣質や体質となつて現れる。一民族の性格はその民族の生活の環境、行為、感覺の縮図である。二、環境。環境といわれるものは何よりも風土、政治的事情、社会的状態である。これらの諸条件は内部の精神に働きかける。三、時代。民族性という内的条件と環境という外的条件とが協働して作り出した所産は、次いで来る時代の文化的生産に影響を与える。かようにして人種、環境及び時代は、内部の弾力、外部からの圧力及び既に習得された動力を意味し、それらの力は、テーヌによれば、歴史の実存的原因であるばかりでなく、その運動の可能なるすべての原因である。それ故に文学史は、人類文化の生長の以上のよ

i "History of English Literature"

うな諸法則を研究し、それぞれの文化に固有な心理を探求し、諸条件の完全な図表を作らねばならず、かくの如き科学的分析が文学史の任務である。

既にテーヌのミリュウ説において歴史の実存的な原因と考えられるミリュウは単に氣候風土のことではなく、却つて風土、政治的事情、社会的状態の三つがミリュウの内容として説明された。即ち彼は文化的な或は社会的な要素を無視していない。「かくて我々は遂に次の規則を立てる、芸術作品、芸術家、芸術家の団体を理解するためには、彼等が属した時代の精神及び風習の一般的状态を正確に思い浮べることが必要である。そこに最後の説明が見出される、そこに爾余のものを決定する根源的原因が存する。」ともテーヌは書いている。しかるに文学のかくの如き社会的規定性を重要視し、しかも従来はいわゆる「文化史的」な見方の範囲にとどまることなく、従来の文化史においては従属的な要素と見られた生産並びに一切の経済的諸關係に決定的な位置を認め、このものから社会の構成及び推移の過程を説明し、それから文学の変化及び發展を把握しようとするのは、周知の如くマルクス主義である。マルクス主義によれば、あらゆる従来歴史は階級闘争の歴史であり、それらの互いに闘争する社会の諸階級はいつでもその時代の経済的諸關係の産物であり、そして社会のその時々々の経済的構造は、あらゆる歴史時代の法律的及び政

治的制度の、並びに宗教的、哲学的、芸術的等の表象様式の全上層建築が究極においてそれから説明さるべき現実的な土台を形作っている。かようにして一定の芸術様式はその時代の社会の生産様式に対応するばかりでなく、芸術の生産の目的、その享受の仕方、価値評価の尺度もまた社会的階級的意識によつて決定せられる。一定の時代、一定の社会において支配力を有する階級はまた芸術においても支配力を有する。そしてこの階級は自己の階級の見解と觀念とを芸術の中へ導き入れる。しかし社会の基礎たる経済的構造の変化に伴つて、文学形態も美的意識も変化する。かくて文学史は過去の文学の基礎的条件である社会的歴史的諸条件の側からその文学の特殊性を理解し、或は逆に過去の文学作品の特殊性をそれが生産された社会の基礎的諸条件のうちに見なければならぬ。さてかくの如き唯物史觀の見解は、従来の文化史的といわれる見方に対して、それが一元的事であること、そして徹底した唯物論によつて滲透されていることにおいて特色がある。それは文学と生活とを密接な関係におく。しかし生活はこの場合何等か觀念的、形而上学的なものでなくて、社会的歴史的な現実の生活のことである。

文学上の作品がすべて何等かの仕方で歴史的社会的な制約を受けているということは疑われな
いであろう。そのことは先ず作品の内容の方面において容易に認められる。或る時代の作品は多

く宮廷生活を描いたし、他の時代の作品は主として町人の生活を描いた。しかしかくの如きことがあるからといって、すぐさま文学そのものが原理的に見て歴史的社会的に規定されているとは考えられないであろう。文学の固有の原理は寧ろその形式に求められなければならないように見える。いわゆる内容も文学的形式に入っていない限り単に「素材」であつて、美学上の意味では、「内容」ということができなないと考えられるであろう。ところで広く歴史を見渡せば、そのような文学の形式というものがまた変化を経ている。形式乃至様式の変遷を叙述するということが文学史の特に重要な仕事であるように考えられているのである。文学的諸形式の変化と発展とは何によつて規定されるであろうか。この場合、それは対象によつてである、と一応答えられる。近代都市の生活を描くためには、或いは大衆行動を描くためには、対象自体の性質から規定されて或る新しい形式が必要になつてくる。そうすれば文学において取扱われる対象が歴史的社会的に変化するに依じて、文学の形式もまた歴史的社会的に変化すべき筈である。このことは正しいにしても、しかし単にそれだけのことで、なお未だ十分に文学そのものの問題の核心に触れたものとはいひ得ないであろう。一般的にいって、文学は人間の物もしくは生活に対する一定の態度乃至関係の仕方である。従つてそこではまた主観的な方面が問題にされなければならぬ。或いは

文学は広く創作といわれる。しかるに創作ということはおもしくは客体を模写するという方面からのみでは考えられず、そこには却つて主体が自己を表現するという方面が存しなければならぬ。かようにして文学における形式は単に対象の形式でなく、何か主観もしくは主体の形式という意味をもたねばならぬであろう。かくの如き文学における主観的原理は普通に感情と看做されておき、そして感情が文学の内的原理であるように考えられる。しかしながら第一に文学は決して単に感情のことではないであろう。フロベール（Gustave Flaubert, 1821—80）が書いている、「感情がすべてであるといつても信じてはならぬ。諸芸術においては、形式なくしては何物もない。」この言葉にはもちろんいわゆる形式主義の響があるにしても、文学において感情或いはまた趣味がすべてでないことはたしかである。フィードラー（Konrad Fiedler, 1841—95）もいった、「芸術作品は感情でもつて作られない、それだからまたそれを理解するには感情では十分でない。」「芸術的に真であることは、意図の、意欲の問題でなく、却つて才能の、能力の問題である。」文学的活動は単に感情の事柄でなく、作家の表現的才能、創作的能力の問題である。文学的活動は喜怒哀楽の感情がおのずから顔色に現れるというような意味での「表現」でなく、寧ろ「形成」である。文学における表現活動には特定の表現手段即ち言語というものが必要である。それは言語を

媒介とする表現である。ところで言語は社会的に与えられたものであり、且つ歴史的に生成し変化するものであるから、その限り文学は歴史的社会的規定を受けるであろう。例えば、現今の日本語は外国語に影響されており、そして外国語の移入は社会的に制約されている。また文学的活動が形成であるとすれば、それはテクニクに依存するところがなければならぬ。しかるにディルタイが彼の詩学において示した如く、文学もしくは或る文学種類のあらゆるテクニクはその統一性をただ一定の歴史的時代の文化の内容からして得てくるものである。悲劇或いは叙事詩の普遍妥当なテクニクというものは存しない。芸術上のテクニクが歴史的文化に規定されているということ、例えば遠近法の発見が絵画に与えた影響の場合を考えてみれば容易に理解されるであろう。或いはまたもと文学以外の領域で考えられた唯物弁証法なるものが、今日プロレタリア文学の創作方法として唱えられているというようなこともある。作家は表現手段及びテクニクの与えられた歴史的諸条件のもとにおいて制作する。尤も偉大なる作家はみずから言語(文体)を創造し、みずから新しいテクニクを発見するであろう。かくの如き芸術的創造的活動も人間のものである限りもとより純粹な創造でなく、却つて与えられた素材、対象、内容によつて規定される方面のあることを認めなければならぬ、形成のテクニクも表現の形式も、内容を生

かすものとして真のテクニイクであり真の形式であろう。しかしながらそこには何か創作性というべきものが認められねばならず、そしてこのものは客体の側からでなしに主体の側からでなければ考えられない。ところで人間の感情もその内容性においてはまた歴史的に規定されているのである。先ず感情はそれ自身だけで孤立しているものではなく、表象、思惟、意欲などの諸機能とつねに一定の關係を取りむすんでいる。ここに感情の歴史性が成立する。そしてただ感情というものがあるのではなく、それはつねに「誰か」の感情である。作品も誰かの作品である。フリードリヒ・アルベルト・ランゲ（Friedrich Albert Lange, 1828—75）が何処かであった、「それが諸対立においてであるにせよ、直線的にであるにせよ、自己自身から發展する哲学というものがあるのではなく、却ってただ彼等の教説も含めて彼等の時代の子供であるところの哲学する諸個人があるのみである。」かくの如き考察の仕方は文学の場合にあつても甚だ大切なことであろう。しかしながらここでは特にそのような人間の問題は「天才」において集中され、その頂点に達する性質のものである。もとより単に個人的なものは天才的なものでなからう。天才も社会的なものであり、且つ社会的に規定される方面がなければならぬ。けれども天才は単に時代の子供であるばかりでなく、また時代に先駆し一時代を超越するところがある。かくの如き時代に対する先

駆もしくは超越は如何にして可能であろうか。そのことが考えられ得るためには人間がいわば一重のものでなく、寧ろ二重のものであること、言い換えれば人間において主体と客体との分裂のあることが認められなければならぬ。かかるものとして人間は二重の意味における歴史、即ち私が私の『歴史哲学』において規定したが如き「存在としての歴史」及び「事実としての歴史」に属する。文学上の作品が或る超時代的な意味を有するということも、何かそこに客観的に一定不變のものがあるというように説明さるべきでなく、寧ろ事実としての歴史の存在としての歴史に對する非連続を認めることを手懸りとして理解されねばならぬであろう。かくの如く歴史の二重の意味及び両者の弁証法的対立及び統一の把握によつて文学の世界の構造の理解も与えられる。この点において唯物史観は単なる客体的見方であつて、主体的なものの理解に欠けているといわれ得るであろう。社会的なものも単に客体の方面に考えらるべきでなく、また主体的に考えられねばならぬ。上に述べた運命の意味に理解された世代などいうものはかかるものであろう。

シエストフの不安について

【1934.9】

不安の文学、不安の哲学というものが、我が国においてあからさまに問題にされるようになったから、もはや二年にもなるであろう。この頃のレフ・シエストフの流行はその連続であり、その最近の形態である。かくの如き傾向が我が国の社会情勢に相応することは言うまでもなく、この不安は社会情勢から説明されねばならぬ。しかしまたこの不安には単に客観的社会的条件からのみ説明し得ないものがある。もし人間に本来不安なところがないならば、或る一定の条件におかれたからといって、彼は不安に陥ることはないであろう。人間の存在そのものにおける不安が何であるかが究明されねばならぬ。いまシエストフ的不安の性質を理解しつつ、これらの問題についてあらためて考えて見たい。

不安の文学、不安の哲学は、しばしば懷疑論とか厭世論とかいう風に無雑作に批評されている。しかしこの不安は単なる厭世の如きものではないであろう。シエストフは、運命について探究したドストエフスキの主人公たちが、キリロフの場合【『悪霊』に登場】を除き、誰も自殺しな

つたことを指摘している。キリロフにしても、彼がみずから生を奪つたのは、生から逃れるため
でなく、自分の力を試すためであつた。彼等は生が如何に重く彼等に負いかぶさるうとも生の忘
却を求めはしなかつた。またもし懷疑が真理はないとして探究を断念することであるとしたなら
ば、この場合懷疑というのも正しくはない。シェストフはパスカル論において、「イエスは世の
終まで悩み給うであらう、その間は眠つてはならぬ。」というパスカルの語を引き、その意味に
ついて繰り返し論じている。眠を殺して探究を続けることが懷疑の精神である。何がそのように
探究され、また探究されねばならぬのであるか。日常は蔽い隠され不安において初めて顕になる
リアリティである。不安の文学、不安の哲学は、その本質において、非日常的なリアリティを探
究する文学、哲学である。それ故にもしかような文学や哲学に対して批判を行うべきであるとす
れば、批判は何よりもリアリティの問題の根幹に触れなければならぬ。かくしてまた本来の不安
を憂鬱、低徊、焦躁などの日常的な心理から区別することが必要である。不安は単に心理的なも
のでなくて形而上学的なものである。

私はここで懷疑がいかに容易に好奇心に転落するかを指摘してもよいであらう。好奇心は知識
欲のように見られるが、それにとつてはもと知識の所有が目的であるのではない。好奇心は定ま

つた物のそばに留まることを欲せず、つねに先々へ、遠方へさまよい渉る。何処にも留まらないということがその性格である。好奇心は到る処に居り、しかも何処にも居らない。なぜならそれが求めるのは眞の認識でなく——物に近く踏み留まらないで認識を得ることができるのであるか、——我々自身を散じさせることである。即ち我々は好奇心において我々をシェストフのいわゆる日常的名ものうちにとらえさせることによつて我々自身の本来の不安から眼をそむけようとしているのである。物についての「不安な好奇心」(パスカル)のもとに隠されているのは我々自身の不安である。この頃いわれる懷疑はもと何等か不安から出たものである。けれども我々の間においてその懷疑が本来の精神を失つて、単に不安な流行を作るものとなり、かくして不安な好奇心に転落しているところがないであろうか。シェストフの流行にしても、かような一面がなくもない。不安な好奇心というものが最近の我が国の文化の著しい現象であるように見える。不安な流行、不安な好奇心の機能は、我々を日常的なもののうちに埋れさせ、——そのような流行としては「悲劇の哲学」も日常的名のものである、——我々自身の主体的な不安から眼をそむけさせることにある。しかるに懷疑の精神は、日常は蔽われ不安において初めて顕になる現実に面して最も近く立ち、執拗に問いつつ踏み留まるということである。かくの如き問の固持から文学

も哲学も生れてくる。

いつの時においても哲学の、そしてまた文学の根本問題は、リアリティの問題である。いずれの哲学、いずれの文学も、根本において、リアリティ以外のものを欲するものではない。相違はただ、何をリアルとして体験し、また定立するかにある。その或るものが現実を破壊するように見える場合ですら、これによつてただ、ひとつの他の、より深い、より真なる現実を発見しようとしているのである。シェストフがニーチェ、パスカル、ドストエフスキー、チエーホフ、トルストイ、その他に関する幾多の評論において倦むことなく探究したのも、つまり新しいリアリティの問題であつた。「唯一つのことは疑われない、ここには現実がある。新しい、未聞の、嘗て見られなかつた、或いはむしろ従来決して展覧に供せられなかつた現実がある。」と、彼はドストエフスキーとニーチェの批評の中で書いている。彼は我が国では主として文壇において伝えられてはいるが、思想的に見ると、彼は現代の哲学から孤立したものでなく、いわゆる実存の哲学、ハイデッガーやヤスパースなどの哲学と或る共通のものを有すると思われる。

現代の哲学、特にあの実存の哲学は、もはやリアリティの問題を、古い形而上学のように、実在と現象、本質と仮象という如き区別をもつて考えない。シェストフの思考においても同様にか

ような区別は場所を見出し得ないであろう。むしろ却つて彼は日常的なものと非日常的なものという範疇のもとに思考した。そして彼は非日常的なもの、或いは「地下室の人間」の権利において、日常的なもの、ひとが普通に現実と考えているものに対して烈しく抗議する。シェストフの日常的なものという概念はほぼハイデッガーにおける「世界」の概念に相応すると見ることができる。ただ後者が哲学的に加工され、精巧であるだけ圧力に欠けているに反して、前者はあらゆる世界的（世間的）なもの、そして単に常識やコンヴェンションの如きものばかりでなく、科学や理性をいわず非哲学的に包括し、それだけ生まの力をもっている。ハイデッガーが世界を理解し解_、積_、するに反して、シェストフにとつて日常的なものは憤怒と抗議の対象である。

この時ひとは言うであろう、ただ悲劇の哲学のみではない、科学や理性もまた現実に対して憤怒し、抗議したことがないであろうか、と。しかしながら科学や理性の現実に対する抗議が合理性の非合理性に対する抗議であるとすれば、悲劇の哲学のそれは反対に、非合理性の合理性に対する抗議である。前のものはどこまでも同じ世界の次元における争である。しかるに後のものは地上のものと地下のものと、異なる次元のもの争である。従つてこの場合非合理性は合理性の剰余という如きものでないことが理解されねばならない。我々がその上につきり立つていと

思つていた地盤が突然裂け、深淵が開くのを感ずるとき、この不安の明るい夜のうちにおいて日常は無いと思つていたものが唯一の現実として我々に顕になる。このものはもとより日常的な意味ではどこまでも非存在である。即ちそのとき我々は現実の領域を去つて「永遠の、根源的な非存在」に近づく。そしてこの非存在或いは無こそ、唯一の、真に我々にかかわるものとして、現実との矛盾においてそのリアリティの証明を要求せずにはおかないものである。「世界は深い、昼が考えたよりも深い。」（ニーチエ）。現実には日常性の哲学が考えるよりも遙かに深い。「何によつてドストエフスキーは惹き付けられるのを感じるか。『多分』によつて、突然性、闇、我俚によつて——まさに常識や科学が存在しないものもしくは否定的に存在するものと考えるすべてのものによつてである。」と、シエストフは書いている。科学は事物の自然必然性の認識である。常識やコンヴェンションが或る自然的なものであることは言うまでもなく、理性にしても或る自然的なもの、デカルトのいう「自然的な光」にほかならないであろう。しかるにシエストフによつてはリアリティはこれらすべての意味の自然を超えたもの、即ち真の意味においてメタフィジカルなものである。理性は人々の考えるようにメタフィジカルなものではない。シエストフはとりわけ理性にもとづいてア・プリオリの、普遍妥当な規範を立てようとするアイディアリズム

を宿敵の如く攻撃した。

常識やコンヴェンションは我々すべてが自然に有するところのものである。科学は我々すべてを規定する真理を示し、理性は我々すべてが従うべき規範を命令する。それらはみな何等かの意味において、或いはカント的な「意識一般」の意味において、或いはハイデッガー的な「ひと」即ち平均的な、日常的な人間の意味において、「我々すべて」にかかわる。かくしてそれらはみな普遍性、必然性、もしくは自明性を具えている。地下室の人間はこのような普遍性、必然性、自明性と争い、それを克服し、それから解放されることを欲する。常識、コンヴェンション、科学、理性を一緒にして、それらの性質を同一のように考えるのは、認識論的に甚だしい混同であるといわれるであろう。しかしシェストフは、そのような認識論そのものがすでに「我々すべて」或いは「人間一般」の見地に立っている、と考える。かくして自明性に対する争は、「我々すべて」に対する「個別的な、生きた人間」の争である。自明性を克服しようとすることは、「健全な」「普通の」人間から見ると気紛れに等しいかも知れぬ。しかしながら我々は我々の生の決定的な瞬間においてかくの如き「気紛れ」の権利のために争うことを余儀なくされはしないであろうか。自分の愛する者の死を知ったとき、或いは自分自身が直接死に面したとき、死は我々すべてが従わ

ねばならぬ自然必然性であるとして、我々は平然としてゐるであらうか。むしろ我々はそのような打勝ち難い自然法則、自明の真理に対して憤怒を感じ、その克服を欲せざるを得ないであらう。死はそのとき「ひとごと」、「我々すべて」のことでなく、自身の個別的な存在にかかわることである。そして個別的な実存にはつねにパトスが伴う。シェストフは地下室の人間とは死の天使によつて新しい眼を与えられた者であるといつてゐる。地下室の人間は自己自身の運命について問ひ続ける。「彼等はいずれも宇宙から自己の不幸に対する弁明を要求する。」「物質やエナージーは不滅であり、しかしソクラテスやジョルダーノ・ブルーノは滅亡する、という風に理性は定める。そしてすべての者は何もいわずにそれに従い、何人も敢えて、何故に理性はこのような法を發布したのであるか、何故に理性はかくも親切に物質やエナージーを守るに心を用い、ソクラテスやブルーノを忘れたのであるか、という問を発しさえしないのである。」自然の法則は擁護されることを要しない。それはそれ自身の有する普遍性、必然性によつてみずから自己の現実性を証明するであらう。最も擁護を要求してゐるのは個別的なもの、偶然的なもの、或る「気紛れ」である。人間が自然的な眼のほかに死の天使によつて第二の眼を与えられた意味は、「何等答の存しない、しかもまさにかくも力をもつて答を要求する故に答の存しない問を提出する」ところにある。

科学は個、別者、の問題を顧みない。そして従来の理性の哲学、觀念論の哲学もまたこの問題を解決するに無能力である。しかるに悲劇の哲学はかかる個別者の問題に情熱を集中する。「個人の自身の倫理的現実が唯一の現実である」というキェルケゴールの言葉は悲劇の哲学の思想を言い表すものである。かような現実シエストフに依ると地下室の人間にほかならない。「目的は次の一事である、あの洞窟を脱すること、法則、原理、自明が人間を支配している魔法にかかった国——『健全な』『普通の』人間の『理想的な』国を脱することである。地下室の人間は最も不幸な、最も悲惨な、最も不利な存在である。しかしながら『普通の』人間、即ち同様の地下室に住みながら地下室が地下室であることを知らず、彼の生活が真の、最高の生活であり、彼の知識が最も完全な知識であり、彼の善が絶対の善であり、彼が万物のアルファでオメガ、初で終であると信じている人間——かような人間は地下室の国では自分がホメロスの哄笑を喚び起すのである。」地下室の人間というものが人間の本来の存在可能性である。

シエストフの悲劇の哲学は人間をその日常性から彼の本来の存在可能性であるところの地下室の人間へ連れ戻そうとする。ハイデッガーが、人間は死への配慮において世界におけるその非本来的な存在から本来の倫理的実存の自覚に到らねばならぬと考えるのと、この点、軌を一にする

といつてよい。ただシエストフはその心理が一層複雑で、そしてヒステリカルともいい得る鋭さをもつてゐる。このようなところが却つて今日のインテリゲンチヤに迎えられる所以でもあろう。しかし彼の論理は意外に単純ではないかと思う。彼が突放したところでひとを突放するのはそれほどなことでないかも知れない。また彼においてはニーチェが非難したようなリテラータントウム（文士風）が少し目に附くのも気懸りである。けれども徴候性の濃厚な点において彼の書物はたしかに魅力をもつてゐる。その内面性の深さ、その論理のダイアレクティッシュな点に至つては、彼はもとよりキエルケゴールの如きに及ばないと思う。

地下室の人間はエクセントリックではないか、と多分ひとはいうであらう。しかしながら人間は本来エクセントリックになり得る存在である。プレスナーという学者は、人間の生を植物的生や動物的生と比較して、その根本的特徴としてエクセントリシティ（離心性）ということ述べてゐる。普通に考えられるところでは、すべて生命あるものは一の存在的中心であるという規定を有する。それはつねに自己自身を限定し、みずから自己の空間的時間的統一を形成し、その周囲に対して抵抗の中心、反応の中心をなしている。この存在的中心の周囲が環境と呼ばれ、環境は逆にかような生命統一に作用し、影響を与える。人間の生命もまたかくの如きものである。け

れども人間はただそれだけではない、人間は世界に対して距離をもつことができる。いな、人間は、実にそのような存在的中心であるところの自己を離れ、自己に対しても距離の關係に立つことができる。即ち人間は存在的に單に中心的であるのでなく、却つてエクセントリック（離心的）である。人間存在のかくの如きエクセントリシティは自己自身における客体から主体への超越を意味するであろう。人間はその離心性において世界の上に、従つて有の上になつてゐるのでなく、無の上に立たされてゐるといわねばならぬ。もとより彼は客体的には世界のうちにあつて一の存在的中心をなしている。しかし離心的な、主体へ超越したものである無の上に立たされてゐるのである。わかり易くいうと、人間は單に世界のものでなく、むしろ世界において異郷人である。人生は旅であるというあの感情も、人間存在の離心性を現している。人間は異郷人として彼が世界のうちにあるのは出て来てあるのである。出て来たものとして自分が出て来るものと考えるとき、このもとは無である。我々はすでに、いわば宿命的に世界のうちへ出て来てしまつてゐる。何故に我々は世界のうちへ出て来なければならぬのであるか。まさに無の上に立たされてゐるためにほかならない。地下室の人間というのは、このような問において自己が無の上に立たされてゐることを自覺させられた、エクセントリックな人間である。エクセントリックになり得ると

ということが人間の特徴であり、それ故にこそ古来あのようにしばしば中庸ということ、ほどほどということが日常性の道徳として力説されねばならなかつたのである。シェストフは地下室の人間が何よりもこのような中庸を否定することを繰り返して述べている。

人間存在のエクセントリシティは単に知的な意味に、即ち人間は主観として客観であるところの世界に対して距離の關係に立ち、これについて客観的な知識を得ることができるといふ意味にのみ解されてはならない。もちろん、人間が離心的でないならば、人間は自己をも含めての世界について客観的な知識を得ることはできぬ。しかしながらエクセントリシティは人間の全存在にかかわることである。そこで人間にはまた根源的にニーチェのいわゆる「距離のパトス」が属している。古代ギリシア人がヒュブリス（驕り）といったものもかくの如きものと解することができるであろう。ニーチェの超人はこのような距離のパトスから生れた。しかるに人間存在の離心性は人間の力と共に人間の無力をも語るものである。その離心性のために、彼にとつては生きるということとは周囲と忘我的にもしくは脱魂的に融合して生きることであり得ず、生は生に処するということであるように余儀なくされている。彼は生でありながら、生を生きなければならぬ。彼は自己があるものに自己を初めてなさなければならぬ。「生ける生」ということが無意味な同

語反復でなく、また「より多くの生」に対する要求が感じられるのもそのためである。

しかるにこのように生であるところの人間が生を初めて得なければならぬということは、彼の根本的な窮迫を意味している。窮迫は単に外的生活の窮乏でなく、内面的な窮迫であり、彼が無の上に立たされていることに基づく。あらゆる人間の欲望はかかる根本的な窮迫によって担われる故に、或る無限性、即ち決して満たされることがないという性質をもっている。言い換えると、人間の欲望はデモニツシュである。デモニツシュなものというのは無限性或いは絶対性の性質を帯びた感性的なものである。しかるにまた人間にとって生は生に処す、ということであるところから、人間の生活は根本的に技術的である。技術的ということとは単に工学的の意味にのみ考えられてはならないのであつて、人間はその極めて原始的な欲望ですらつねに技術的にもしくは技巧的に満足させようと求める。そこから人間の生はデカダンスに陥る性質をおのづから内在せしめている。すべてこれらのことは人間存在のエクセントリシティに基づくと考えられる。人間のこの性質は彼の力と同時に無力を現している。悲劇的人間が如何にこのような無力と力の交錯を経験したかを、我々はシエストフにおいて、また特にニーチェにおいて見るこ
とができる。

ところで人間がエクセントリックであるということ、その客体的な存在、中心から離れるということは、人間が主体的にその存在、中心ともいべきものを定立しなければならぬということ、またこれを定立する自由を有するということを意味している。彼が周囲の社会と調和して生活している間はその必要は感じられないであろう。なぜならそのとき彼が主体的に定立すべき存在、論的中心は世界における彼の存在、中心に相応していわば自然的に定められているからである。このような場合人間はエクセントリックでない。彼の生活は平衡と調和を有し、死の不安も顕になることがない。これに反して彼自身と周囲の社会との間に矛盾が感じられるとき、彼の右の如き自然的な中心は失われ、不安は彼のものとなる。かくして不安が社会的に規定される方面のあることは明らかである。この不安において彼が主体的に自己の立っているところを自覚するとき、彼がもと無の上に立たされていることが顕になる。中心は如何にして新たに限定され得るであろうか。

このとき問題は、シエストフがそのチェーホフ論を名附けたように「無からの創造」とならねばならぬ。しかるに無が単なる必然性であるならば創造ということもあり得ないであろう。地下室の人間が突き当った無はしばしば「運命」ともいわれている。そして運命は普通に必然性の別

名の如く考えられている。けれども必然性と考えらるべきは却つて世界、人間がそのうちに投げ出されている世界である。世界ももとより運命と見られ得るが、それは外的運命であり、このよ
うな必然性に対して本来の運命、無は、むしろ可能性であり、自由である、シエストフもそのよ
うに考えた。「人間は自由でないというのでなく、却つて彼等は世の中で何よりも自由を恐れる。
それだから彼等はまた『認識』を求め、それだから彼等は『間違のない』、争われない権威、言
い換えると、彼等がすべて一緒になつて崇拜することのできるような権威を必要とする。」しか
し無は可能性であるといつても、単に非現実的であるのでなく、むしろそれに対しては現実が非
現実的で、外的運命が偶然的とも見られ得るような可能性である。

「可能性はそれ故にあらゆる範疇のうち最も困難な範疇である。」とキエルケゴールは書いてい
る。我々は無の弁証法的性質を理解しなければならぬ。無が死であることは確かである。しかし
ただ死であるならば、それが自由であり、可能性であるとはいひ得ないであろう。無はまた生で
ある。無は我々がそこに死に、そこに生れるところである。我々は死ぬべく生れ、生るべく死ぬ
る。シエストフが日常的な時間とは次元を異にすると考えた時間はそのようなところである。無
からの創造はかくの如き弁証法の上に立たねばならぬ。

無からの創造の出発点は何よりも新しい倫理の確立でなければならぬ。私が存在論的、中心の定立というのはそのことである。そのことは世界へ出て行くことの意味の確立にほかならない。我々はすでに、無自覚に、世界へ出て来てしまっている。エクセントリックになつて、地下室の人間として自覚することは、世界へ出て行くことの意味を考え、新たに決意して世界へ出て行くためになければならぬ。ドストエフスキーにおいてはなおこのような倫理が確立されていない。シエストフは書いている、「ドストエフスキーは、『行為する』ためには、彼の第二の眼を、あらゆる他の人間的感情及び我々の理性とも調和する普通の人間的な眼に従属させねばならなかつた。」しかしながら行為することはいつでも第二の眼を第一の眼に「従属」させることであろうか。ドストエフスキーが「従属」させたわけは、彼に新しい倫理の確立がなかつたためである。シエストフは、「十九世紀の人間は、おもに無性格な人間即ち行為する人間——おもに制限された存在であるように、道徳的に義務附けられざるを得ず、また義務附けられている。」というドストエフスキーの地下室の人間の言葉を感激をもつて引いている。しかしながら何故にすべての行為する人間は「無性格な」「制限された」存在でなければならぬのであるか。廿世紀の人間は別のことを考へてはならないのであろうか。問題は新しい倫理を確立すること、世界へ出て行くこと

の意味が確立され、それによつて行為的人間の新しいタイプが創造されることである。この人間は現実と妥協することなく、地下室の人間のように烈しく現実に対して憤怒し、抗議するであらうし、しかも彼は現実を現実的に克服し得るために科学や理性によつて武装されているであらう。しかしながら無からの創造は決して容易なことではない。「可能性はあらゆる範疇のうち最も困難な範疇である。」必然性と可能性との総合としての現実性に達すること——無からの創造はそこに初めて成就される——は、更に一層困難である。

行動的人間について

【1935.3】

或る人々は最近我が国のインテリゲンチヤの精神的情況に重要な變化が生じたように述べている。それは能動的精神の擡頭という言葉で呼ばれるものである¹⁾。この二三月以來、いわゆる能動的精神の宣伝が行われ、行動主義が提唱され、そして知識階級の問題が新たに討論された。その賑かさはひとの注意を惹くに足りるものがあつたが、かような現象は、この二三年の間或いは顯に或いは密かに知識人の心を捉えていた不安に対して、或る人々の主張する如く、何か本質的に異なるものが現れたことを意味するであろうか。先ず事實を観察すると、その能動主義というものの影響は今日までのところ殆ど文壇の内部に限られ、そこでも恐らく喧伝されるに比して小さい部分に止まるのではないかと思う。文壇内部の問題としても、その提唱は、最近目立つて現れた多くの提唱——ひとはこれを特に提唱の現象と名附け得るほどである——の一つにほかならないということも計算に入れねばならぬ。さまざまの提唱の中で能動主義の提唱は確かに重要な

i 「能動精神」と題した座談会を三木清関連資料第3輯に収録。

ものであるにしても、他方またそれにかかる一般的な提唱の現象から抽象して評価することも許されない。そしてこの提唱の現象を全体として反省するとき、それは、一派の人々のいう意味における能動的精神の表現であるよりも、寧ろ他の批評家のいった如く知識階級の困惑を表現するところを見るのが一層適切であるようでもある。もちろん決してそこに能動的精神の存在が認められないのではない。いな反対に、能動的精神そのものは、今日の能動主義において考えられるよりも遙かに広く、また深く、そして能動主義の提唱されるずっと以前から、存在しているのである。それはまさに、あの不安といわれ困惑と呼ばれるものと表裏をなし、元来すでにそのうちに含まれていた。従つて現在能動主義の提唱によつて人々に訴え、そしてそれが不安を克服すべき使命を有するとすれば、それは単に精神乃至意欲の問題以上に内容ある思想の問題であることを要する。能動主義者はこの場合如何なる新しい思想をもたらそうとするのであるか。

私はここで能動主義の主張を一々検討する余裕をもたない。それを説く人の異なるに従つてその内容に種々の相違があることも事実であろう。さしあたり一般的に見て、今日の能動主義の唱道者及び喝采者は、あの不安といわれるものの性質についてやや單純な認識から出發しているように思われる。しかるに實際においては、現代的不安に対する正確な認識なしには、能動主義も、

とりわけ文学や哲学に関係する限り、発展を期し難いのである。人々はこの不安が単なる憂鬱、恐怖、焦躁に過ぎないかのように見える、もしくは故意にそのように宣伝する。しかしながら現代的不安はただ気分や感情のことではなく、知的な、思想的なものであった筈である。また人々はこの不安が現実逃避、厭世観、虚無主義、等々にほかならないようにいう。けれどもほんとは、それはかかるものいずれとも等しくなかつた筈である。不安はむしろ自由な、冒険的な探究の精神と一つであつた。それは与えられた現実に服従しないで、これに反抗することの中にあつた。不安が本来およそかようなものであつたとすれば、それは逃避的傾向とは反対に、すでに自己のうちにある種の能動的精神を含んでいたといふことができる。アンドレ・ベルジユは近代文学の精神を論じた文章の中で書いている、「不安とは殆どつねに思想の相剋、前人未踏の地への前侵の企図を伴う感情の状態である。時代との闘争、特に伝統に対する反抗は不安の感情から切離されぬ問題であるかに思われる。」我が国においても事情は一般的には異ならなかつたであらう。ここでも不安が与えられた現実に対する憤懣、伝統並びに一切の硬化に対する反抗と結び付き、新しい発見と創造の意欲に伴われていたことは、最近数年間における諸現象を親切に観察するときおのずから理解されるであらう。能動的精神は不安と交錯して存在し続けたのであつて、今日

能動主義を主張するとすれば、かような事実を認め、その意味を理解し、しかる上で一步前進を企てるのでなければならぬ。先ず問題の所在を認識することが大切である。不安は或る人々のいうように簡単に片附け得るものでも、また如何なる代償を払つても無くされねばならぬものでもないのである。

いま我々の眼に映ずる限り、今日の能動主義はしばしばあまりに無雑作に問題の切り捨てを行う傾向がある。しかるに実をいうと、問題を容易に切り捨てようと欲しないところに、問題の暴力的な切り捨てに反抗するところに、不安はあるのである。能動主義はとりわけ文学において社会性を主張している。今日の真面目な、良心的なインテリゲンチヤで、そのこと自体に異議を挟む者は恐らくないであろう。それほど彼等の間ではマルクス主義的思想は常識化している。不安は何処にあるか、ベルジュのいわゆる思想の相剋は何処にあるのか。もしマルクス主義が全くの虚妄であるとしたら不安はないかも知れない。今日の青年は、能動主義者がマルクス主義の攻撃でもしようものなら、これを自分でマルクス主義的見地から反駁してみたい衝動を感じるほど、マルクス主義は一般化している。しかもそこになお不安があるとすれば、単に社会性というだけでは割り切れない問題、つまり人間性の問題があるとされるためである。従来 of 如く社会的見方

即ち客観的見方にほかならない限り、人間性の問題はどこまでも取残されねばならぬように思われる。なぜなら人間性は主観性（主体性）を除いては考えられないから。人間学乃至人性論がこれまでしばしば心理学と同一視されたのもそのためであった。我々は人間学のかような見方をそのまま認めることはできないにしても、人間が単に外的人間でなく、また内的人間であることを理解しなければならぬ。日常の談話においても人間という語は絶えず二重の意味に語られている。「彼の行為はいかにもよく彼の人間を現す」などいう場合、外的人間が内的人間の表現と考えられているのである。内と外という如き構造聯関の存しないところでは、表現についても語り得ないであろう。ともかく、我々の想い起すように、あのプロレタリア文学の硬化と停顿、そしていわゆる文芸復興の提唱以来、特に不安論において、絶えず中心的な問題になつてきたのは人間論であつた。その人間論がつねに倫理の問題と結び附いて考察されたことは、それが我々の主体的生存の問題を根柢としていたことを示している。最近の浪漫主義の提唱にしても主観性の解放を要求するものであろう。かくの如き現象はひとつの反動に相違ないが、同時に単なる反動と見てしまうことのできない重要な問題を含んでいる。もちろん能動的な精神はその不安において社会性と人間性との統一を求めて努力した。この探究は「新しい人間性の発見」という方式で現

された。「人間というものは、長い間、永久に、発見すべきものとして残っており、将来においてもまたそうであろう」というジードの言葉は、この場合のモットーとして掲げられ得たであろう。能動主義が社会性を強調することは全く正しいが、それと共に従来の人間論的な問題が虚構であり、妄想であるかの如くいうとすれば間違っている。問題の核心が我々の主体的生存に關していたことを顧みないで、ただたどしい知識階級論でマルクス主義の客観論と争おうとしても恐らく満足な結果は望まれないであろう。いつたい能動的精神の能動性が主体性の問題を離れて考えられるであろうか。もしインテリゲンチヤの存在が、客観的に見て、能動主義の主張者の或る者の如く光輝あるものでなく、甚だ見窄らしいものに過ぎないとしたら、その場合には彼等は彼等の提唱をやめるであろうか。客観的真理が我々に極めて不利な場合、我々はかかる客観的必然性の前にただ立停り、それに服従することをもって甘んずるであろうか。そのとき我々は「必然性の認識が自由である」というような自由の見方を受け容れることができるであろうか。シエストフが執拗に問い続けたのも常にかくの如き種類の問題であつた。不安の時期における根本問題のひとつは、如何にして客観的必然性を主体化し得るかということであつた。或る人々が思想の血肉化或いは思想の人間化といったのも、かかる問題にほかならない。客観性に対するシエス

トフの抗争も、それを通じて我々の主体的中心——存、在、的、位、置、で、は、な、く、存、在、論、的、中、心——を確立せんがためである。もはや觀念論的な理想主義で自分を操ることのできなくなつた人間にはこのことが必要であつたのである。不安の人間が立直つて真に能動的になるためには人間論の設定が要求されるように見える。かくして現代フランスのいわゆる行動主義の人々は、フェルナンデスにしても、グラッセにしても、いずれも新しい人間論を企てているのである。

不安の時期はフランスのヒューマニストによつて人格の分解の時期として特徴附けられた。そこで再建の問題は、いかにして人格の統一を回復するかにあると考えられる。しかるに人間は内的と外的という如き二重のものであるとするならば、この問題の解決はかかる二重性の統一の発見に求められなければならないであろう。フェルナンデスの人間論はこの発見を中心として見ることが出来る。その場合私に興味があると思われるのは、彼が「人格」(ペルソナリテ)を考察するにあつて「人物」(ペルソナージュ)即ち創作における人間の考察から出立したところである。ところで注意すべきことは、——とフェルナンデスはいふ、——世間は人物を先ず彼の外的行為によつて知り、その人物は先ず彼の内部生活の様態によつて自分を知るといふこと、しかるに彼の現実性(リアリテ)は彼の行為によつても、彼の内面的テーマによつても、それら

が互いに分離されている限り、完全に表現されないということである。彼の現実性はいわば両者の媒介もしくは両者の組立の結果である。いまこの組立を実現するためには、観客の誤と役者の誤とを互いに相殺し得るような或る理想的な場所に座することが必要であろう。なぜなら役者はつねに多かれ少なかれ彼の感情によつて欺かれ、観客は先ず彼の眼に映る外的行為によつて多かれ少なかれ騙されるから。ところでまさに小説家は彼が小説家である限りこの問題が解決されたものと前提する。小説家は我々に、役者の自分自身についての意見及び観客の役者についての意見と共に、これら二つのものから組立てられた第三の意見を伝える。この第三の意見は決して余計に付け加えられた判断でなくて、創造の行為そのもの、人物の本源的行动である。小説の人物は、彼の内部生活と外に見られる生活との間に一致が存在しない以上、存在しない。真の小説家はこのような一致を本能的に打ち建てているのである。フェルナンデスはかように考えて、そこから、人格に関しても、人間の存在の両面、外部と内部とを同時に見得る一つの観点、いわば「小説的な観点」が存在すると論結する。人間は内部から自分を知る故に彼の行為は彼の眼を脱れるし、他方彼の行為はこれを予見し得ることなしに彼から生れる。しかるにもし彼が自分にひとつの仮構的な行為を組立てるなら、もし彼が彼のあろうと欲する人間を模倣するなら、そのときに

は彼は彼の行為を支配し、これに命令し、また内的感覚の誤を訂正することができるであろう。

ところでフェルナンデスは、かくの如く人間を全体的に統一的に掴み得る観点は、行動の観点以外のものでないと考ええる。「この行動の観点は個の人間を彼の全体においてと同時に彼の独自な現実性において統覚し得る唯一の観点である」という彼の言葉は、今日しばしば引用されている。彼はかかる見解の支持を古典的なヒューマニズムに求め、そして例えばモンテーニュとプーレストとを比較して、後者は人格を諸要素とその諸機能に分解するに反し、前者はこれらの諸要素を、もちろん何等かの予想された観念をもつてでなしに、構成し整頓すると述べる。モンテーニュの人格的平衡は、彼の思想が与えられた環境及び瞬間における彼の可能なる行為の知性化であるということから来ている。プーレストの心理学が人格の本質を捉え得ない理由は、生活を行われつつある瞬間において思考し得ないためである。しかるにモンテーニュは行動の見地に立っていた。フェルナンデスが行動というのは、全く実現されてしまった、言い換えると、主体から出てしまった行為のことではない。それはまさに生れつつある行為のことであつて、フェルナンデスはかかる行為を外に現れてしまった行為から区別するために、リッチャーヅの語を借りて「姿勢」(アチテュード)とも称している。かかる姿勢が人格の意識を本質的に構成する。高等な精

神生活は刺戟に対する直接的な反射でなく、そこにつねに刺戟と反応との間に不定な複雑な活動が多かれ少なかれ介入するものであるから、我々は生れつつある行為を、従つて姿勢を意識し、思考することができる。姿勢とは、我々をしてひとつの心的状態について裏からは感情的な面、表からは能動的な面を同時に意識することを可能ならしめる内面的運動のことである。そして人格とは、一定の心的観点が選ばれて、自己自身の「諸姿勢の弁証法」を連続的に打ち建てることのできるという事実にはかならない。「真に人格的な思想は、諸姿勢を結合することによつて、未来へ向つて侵入する活動性を孕む。心理的過去に関しては、主体は、それが彼の諸可能性について教える限りにおいてのほか、言い換えると、それが再び活動的になる限りにおいてのほか、関心しない。」

いまやフェルナンデスのいわゆる行動主義が如何なるものであるかは、ほぼ明瞭になつたと思う。彼によると、人格の本質は統一であり、それはまた全体性への傾向である。かかる統一は知性を俟つて形作られる。けれどもそれは決して単に認識の見地におけるものではない。却つて行動の見地こそはじめて人間を彼の全体と独自の現実性とにおいて捉えることを可能ならしめる。尤もフェルナンデスのいう行動は、姿勢（アチテュード）ともいわれる如く、普通に考えられる

行為のことでなく、むしろその外面化が普通に考えられる行為となるような内面的運動のことである。このような見方は、行為をその本来の意味に従つて主体的に捉えようという正当な理由を含んでいると解することができる。単なる客観主義の立場においては、行為は結局、既に実現されてしまったもの、既に主体から出てしまったものとして、従つてもはや行為としてではなく、単に対象として考察されるのほかないのである。その限りフェルナンデスの行動の観念はたしかに重要であるが、ただ、そこに完全な現実性を見ることは、彼の如くベルグソンの内在論的前提の上に立つてのみ可能であるということも注意さるべきであろう。そして同時に我々の最も疑問とするところもこの点に關している。いな、人間の行為は単なる内在論の立場においては現実的に考えられない。超越の概念なくして行為の概念はあり得ない。敢えていうならば、現代のリアリズムというものは内在論が破れたところに発足するのであり、また最近の不安というものも、同様にそれが破れたところに、もしくは破れつつあるところに存するのである。我々はや、ベルグソンを含めての従来の「生の哲学」の内在論的立場に留まることができぬ。フェルナンデスがベルグソンと比較して知性により重要な意義を認めたことは正しいにしても、なお意識哲学的な内在論を脱していないところはベルグソンと同じであるのではないかと思う。

しかし私にとつて興味深く感じられることは、既に述べた通り、フェルナンデスが人格（ペルソナリテ）の考察にあたつて創作における人物（ペルソナーヂュ）の考察を手懸りにしたということである。このとき先ず、あらゆる人間は、ちょうど小説家が人物を構成する場合のように、彼の存在の両面、即ち客観的象面と主観的象面とを同時に見渡し得る観点、いわば「小説的な観点」——しかもそれはほかならぬ行動の観点であつた——に立つことが可能であり、大切でもあるというフェルナンデスの思想は疑いもなく重要である。ただ遺憾ながら彼は彼のすぐれた思い付きから導き出され得るすべての必要な帰結を導き出していない。例えば、すでに人物という以上、役割における人間のことが考えられる。人間はペルソナーヂュとして決して単なる個人でなく、つねに他に對し、他との關係において一定の役割を演ずる人間である。人間をペルソナーヂュとして限定することは、彼を社会的に、社会的役割において限定することではなければならない。世界歴史はしばしば大舞台において演ぜられる大きな芝居に譬えられた。各人はそこにおいてそれぞれの役割を演ずる役者（ペルソナーヂュ）である。今日我が国の能動主義者が知識階級の問題を論じているのも、このような役割における人間を考えているのである。ところで問題は、そのような役割はいつたい誰が書くのであるか。それは我々にとつて既に予め、例えば「時代精神」

によつて、歴史的必然性によつて、客観的に書かれているのであつて、我々はただそれを演ずるだけであるのか、——再びシエストフの問題——それとも我々自身が創作家であつて、自分の役割をみずから書き得るのであるか。行動主義の本来の精神からいうと、我々自身が創作家であり得ることを認めるのでなければならず、インテリゲンチヤの問題もかような立場から論ぜらるべきであつて、単に歴史の必然性に従うというような告白だけでは不十分であらう。實際、あらゆる人間は多かれ少なかれ小説家である。ただ彼等はしばしば悪しき小説家である。彼等は彼等の行為において彼等が悪しき小説家として空想的に作り上げた人物を模倣することによつて破滅する。また人間は絶えず創造的に行為していてもない。彼等は多くの場合既にある人物を模倣しているに過ぎない。しかるに今日の不安は、このように自明なものとして我々の模倣し得る人間のタイプがもはや存在しないところにある。そして同時に不安は、我々が単に客観的に書いて与えられているという役割に服して、ただそれを演ずるだけに満足し得ないということ、かくて我々が自分を単に役割における人間としてのみ考えることに安んじ得ないということに存する。たしかに人間は単にペルソナージュであるのみではない。人格の本質は役割における人間ということに尽きるものではない。しかしまたペルソナリテはペルソナージュであることを除いては考

えられない。両者の統一が問題であり、この問題の解決は人間が創作家として自己の役割を書き得ること、しかもこの創作がリアリティを有することを前提する。現代的不安はかかる創造の問題に面接している。フェルナンデスが「小説的な観点」というように、そこに構想力の論理というものが考えられなければならぬ。技術の精神が特に重要な問題として人間論そのものに關係してくると考えられるのもこの故である。

今日我が国において能動主義者によつて強調されているのは、役割における人間である。それは嘗てプロレタリア文学において主題の積極性というスローガンのもとに力説されたものである。しかるに現在この問題は立入つて考えると、かなり複雑な事情におかれていたのである。第一に、能動主義によつて問題にされているペルソナージュ（役割における人間）は、少なくともマルクス主義的かというと、光輝あるプロレタリアートではなく、やや見窄らしいインテリゲンチヤである。そのことは別にしても、第二に、いわゆる「文芸復興」以来、不安の現象のうちには、多くの人が指摘したように、我が国の伝統的な文学への接近の傾向が現れた。この文学の特色は日常性への順応ということである。これはひとつの反動であらうしまた能動的な精神はその不安においてかかる日常性への抗争を続けてきた。能動主義者が日常性の文学ともいふべきものに反

対することはもとより適切であるが、そこにはまた無雑作に切り捨てることのできぬ問題があったのであり、それ故にこそ今日の不安も存するのである。さしあたり、あの伝統的な文学の傾向を芸術至上主義であるかの如くいつて攻撃するのは、あまりに単純に過ぎる。むしろ日本の文学の伝統のうちには芸術至上主義などというものは存在しなかつたということが出来る。なぜなら芸術至上主義は根本において文化主義の一種、その極端な場合であり、しかるに古来東洋思想の根柢をなしているところの全く特殊な意味における自然主義は、それとは一致しないものである。ここでは芸術と生活とは密接に結び附いて考えられたのであるが、ただ、その生活としては、かかる自然主義的哲学及び倫理に基づいて日常性が尊重されてきたのである。言い換えると、ここでは歴史的な見方、一層厳密にいうと世界歴史性の思想が乏しかつた。日常性の思想と世界歴史性の思想とは或る仕方に対立する。このような対立がヨーロッパにおいてはフランスの哲学及び文学とドイツの哲学及び文学との間の一般的差異を特徴付けている。そのことは例えばモンテーニュとレッシングとを比較してみるとわかるであろう。エレンブルクの如きも、フランス文学の代表的作品の主人公が多く日常的人間であるに反して、ドイツ文学のそれは多く世界歴史的人物であると述べていたように記憶する。いわゆる歴史哲学は特にドイツ的なものであるが、その場

合基礎になつてゐるのは主として文化主義的な世界歴史性の思想である。しかるにフランス特有のモラリストが問題にしているのは主として日常性である。我が国においては、これまたマルクス主義の流入以来、世界歴史性の思想が一般化した。ところで人間を役割における人間として見ることは、かかる地盤においては、おのずから世界歴史性の見地においてなされる。もちろん日常性における人間がペルソナージユでないというのではない。人間は本来社会的なものである限り、つねに役割における人間である。それにしても、現在能動主義者が知識階級の積極性について論ずる場合、その役割は世界歴史性の見地から考えられている。しかるに一般的にいって、我が国のインテリゲンチヤは今日、世界歴史性の思想に対して、それと結び附いてゐる文化主義に對しても政治主義に對しても、懷疑的になつてゐるのではなからうか。とりわけそこには政治に對する失望がある。この不安において人々はおのずから日常性へ引き戻され、しかもそこに留まり得ないとところに新たに不安が生れる。かようにして今日の問題は、日常性と世界歴史性との聯繫を正しく設定することにあるといふことができる。それは従来なされたように日常性を一面的に世界歴史性の見地から批判し評価することではない。それは日常性そのものうちにより深い意味を認めることであると同時にその歴史性を明らかにすることである。この場合歴史性の概念

はもはや従来の歴史論の基礎をなした世界歴史性の概念と同じであることができぬ。新たに歴史性の概念を確立して、その根柢において世界歴史性と日常性を統一することが問題である。この歴史性の概念はいわば歴史と自然とを綜合するものでなければならぬであろう。かような意味においてこの頃私は自然弁証法の思想に対して、また特にゲーテの自然哲学に対して、新たに興味を覚えている。ところで歴史性の問題がいわば歴史と自然との綜合でなければならぬところに、歴史の論理が単なる悟性の論理はもちろん単なる理性の論理でもなく、構想力の論理でなければならぬ理由が認められるであろう。

芸術の思想性について

【1936.1】

一

私が直接に考えてみたいのは文学の思想性の問題である。しかし私はここに芸術の思想性という一般的な表題を故意に掲げることにした。というのは、過去数年において屢々論ぜられ、そして今日では多くの人々がそれに対して若干疑惑的にさえなっている文学の思想性の問題を新たに取上げ、正しく理解するためには、これを或る程度一般芸術論に関係づけることが必要であると考えるからである。およそ一般芸術論を基礎として、そのもとで一般と特殊との関係に従って文学を論ずるということは、特に近年我が国の文壇においては殆ど季節はずれに属することとなつてしまつている。そのためにも文学的な、あまりに文学的な文学論が生じているように思われる。

このような事態は、これまで一般芸術論の位置を占めていた美学が次第に無力なものになつたということに、その一つの重要な原因を有するであろう。美学のこのような無力化は、美学が形式的抽象的であるということに基づき、また後のことは美学が従来主として哲学者によつて叙述

されたという伝統の影響にも依るであろう。もちろん哲学者が自己の体系の一部として美学を展開することはそれ自身何等反対さるべきことでなく、彼の自由な権利であると共に彼の義務でさえある。問題は根本的にはその哲学そのものの性質に、従つてまた美学そのものの性質にある。美学は現実存在する諸芸術との具体的な内面的な聯関を含むものとならなければならぬ。しかし或る人々は、美学は一般に芸術論の理念として不適當であると主張しており、そしてそのような主張のうちには我々も賛成せざるを得ない有力な論拠がある。いまその一二を挙げてみよう。先ず、ヴォリンガーはゴシック芸術の形式の問題を論ずるにあたり、これまで美学と云われるものはクラシックという特定の様式の芸術を基礎として作られたものであるから、それをもつて他の様式の芸術を律することは不適當であると述べている。美の概念はクラシック芸術の現象の前提として考えられ、美学は、その研究方法が如何なるものであるにせよ、いずれもかような美の概念を定義することにのみ努力して来た。しかるに例えばゴシック芸術の眞の偉大さは、美の概念において頂点に達する普通の芸術観念と何等関わりあるものでなく、ゴシック的価値を現すものとして美の概念を取り入れることは却つて混乱を若き起すことになる、と彼は云つてゐる。ひとは多分同様のことを東洋の芸術についても云い得るであろう。美学がクラシック芸術とは全く異

なる前提の上に立つ芸術上の諸事実を説明しようとするとき、越権となり、害悪となる。従つて客観的な芸術理論は従来の美学から自己を決定的に分離することが必要であるとヴォリンガーは論じた。次に注目すべきものは、フィードラーの見解である。彼は、従来の美学の根本概念であつた美の代りに真理の概念を、正確に云えば芸術的真理の概念を芸術理論の中心に置こうとした。芸術のあらゆる考察、あらゆる理解、あらゆる評価にとつて方向を定める中心点は芸術的真理の概念である。芸術的真理における実質のみが芸術作品の永続的価値を決定する。すべての他の性質、従つて美の如きも副次的であつて、作品の一时的効果を基礎付けるに過ぎない。作品享受における心理的效果から云えば、美は重要なものであるにしても、作品生産における芸術的活動そのものから見れば、美でなくて真が決定的なものである、とフィードラーは考えた。これまでの美の概念及び美学に対してなされたこれらの批評のうちには確かに正しいものが含まれている。しかしそのことは必ずしも直ちに美学そのものの否定とはなり得ない。確かに美学はクラシック芸術のみを根拠として理論を形成した従来の態度を改め、歴史的に与えられた多種多様な芸術様式の領域へ視野を拡大することが必要であろう。またそれは従来の美の概念を芸術的真理の概念によつて訂正することが必要であろう。特にそれは芸術を享受や理解の方面からでなく、創作活

動そのものの立場において考察することが必要であろう。しかしこれらのことも一般芸術論としての美学の不必要を意味するものではない。美学の原語エッセチックスがもと感覚論という意味を具えているように、感覺性、具象性は芸術にとつてどこまでも本質的な要素でなければならぬ。私はここで、今日においては既にかなり古い歴史を有する「美学か芸術学か」という論争に立ち入ろうとは思わない。名称の争いは結局実質の争いに帰すべきものである。もしひとが美学及び芸術学のいずれの名称をも避けようと欲するならば、彼は十八世紀においてその後の美学を實質的に先取していた批評乃至批評学即ちクリチシズムという名称を復活させることもできる。ともかく科学、哲学、その他の文化領域に対立して、相互の内的親縁性の故に等しく芸術と呼ばれる領域が存在するとすれば、美学、芸術学或いは批評学と、どのような名称をもつて呼ばれるにしても、一般芸術論が存在し得ることは明瞭であろう。文学は云うまでもなく芸術の一つの種類であり、従つて文学論は一般芸術論に対して特殊と一般との關係に立っている。かような關係の自覚に基づく文学論が、現在文学論が文学的に、あまりに文学的になつている場合、特に必要なのではないかと思う。それによつて文学論は一層広い展望を持ち、その姉妹芸術から新しい光を得ることも可能になるであろう。

それのみでなく、我々の見るところでは、芸術論そのものにしても更に広い聯関のうちにおいて考察されねばならない。ギリシア人はポイエシス（制作）という語のもとに単に今日の詩、また芸術ばかりでなく、職人の工芸的制作的活動を含めて理解し、これらは凡てテクネ（技術）に關わるものと見られた。技術論は確かに芸術の問題にとつて、これを制作の立場から考えるとき、従来の美学や趣味批評において云われたよりも遙かに重要な意味をもっている。芸術論が包括的な技術論の一部としてその見地から取扱われることが必要であるとも云い得るであらう。ところでポイエシス（制作）はすべて表現活動である。芸術が表現であることは殆ど異論なしに認められているが、ひとり芸術的活動のみでなく、あらゆるポイエシスが表現活動の意味をもっている。そして他方デイルタイなどの云つた如く、芸術はもとより凡ての歴史的現実が表現と考えられるとすれば、あらゆる歴史的行為はポイエシスの、言い換えれば表現活動の意味を含んでいるのでなければならぬ。このようにしてまた芸術論は、一般に表現活動の意味を含む歴史的行為に關する理論の中で、その一般性においてと共にその特殊性において考察されることが必要である。

すでに文学内部において近年漸く著しい地方主義、即ち詩と小説と、小説と劇と、地方的に分離している状態が改善されなければならない。更に文学と他の諸芸術との間における同様の地方

主義が改善されなければならない。そのためには今日無力になつてゐる美学ないし一般芸術学が自己の原理を新たに確立して現れることが必要であろう。そして実に、芸術の思想性の要求も、そのような地方主義の克服に対する要求の一つの場合もしくは一つの手段にほかならない。簡単に云えば、文学また芸術への哲学的普遍的精神の滲透が要求される。しかもかような哲学的精神は歴史的行為の哲学の上に立つものでなければならぬ。

二

右に述べた意味での哲学的精神を善かれ悪しかれ持つていたのは、嘗ての華やかな時代におけるプロレタリア文学であつた。そのときほど文学の思想性が喧しく論ぜられたことはなかつたし、またそのときほど文学と他の諸芸術との間の統一性、連帯性のはつきり意識されていたこともなかつた。しかるにその後外的並びに内的事情のためにプロレタリア文学の正常な発展が頓挫すると共に、文学の思想性の問題は次第に後方に退き、この頃では作品批評などにおいてもその点に触れられることが全般的に少なくなつたようである。かくして作品の芸術性と思想性とは無関係な、むしろ乖離的なものであるかの如く見る傾向が無意識の間にせよ次第に支配的になつたよう

に感ぜられる。そこで私はいまその原因を考えながら文学の思想性の問題を再び提出してみたい。以前プロレタリア文学では、その理論において、少なくともその実践において、文学の思想性の問題はかなり抽象的な、従つてその限りにおいて間違つた仕方でも示された。その印象が遺憾ながら今に至るまで、文学の思想性を語る場合、多くの読者の脳裡に再生されるようである。当時、プロレタリア作家は小説の代りに政治論文を書き、純文学の代りに善玉悪玉の勧善懲悪の文学を作る、などと批評された。ひとは文学の思想性をかの所謂教育詩（ポエジー・ディダクチック）の如きもの方向において考えてはならない。教育詩といわれるものは、時にはゲーテの『ファウスト』までも含めて理解される所謂思想詩とは区別さるべきものである。教育詩において関心されるのは文学であるよりも教義である、定義、理論、教訓である。この種の文学は古くから、ギリシア語でも、ラテン語でも、フランス語その他でも無数書かれた。しかしただ極めて少数のものもが現在も生存してなお読まれているに過ぎぬ。ポール・アルベールによれば、かような教育詩の傑作として残り得たのはルクレティウスの『物の本性について』とヴェルギリウスの『農作篇』の二つであつて、恐らくなおポアローの『詩学』を加え得るのみである。例えばルクレティウスのこの有名な詩はエピクロスのアトモス哲学の説明に捧げられている。けれどもこれらの最も

成功した場合においてさえ、教育詩的作品は最高の文学に属するとは云われない。作家は科学的論文がより厳密に、より明晰に述べ得ることを、より漠然と、より不透明に述べるために文学的形式を採ることに満足すべきであろうか。与えられた教義への科学的忠実を示さんがために、彼の自由、彼の想像、彼の感情を犠牲にすべきであろうか。選択は明瞭である。しかるにそれにも拘らず文学の思想性について語る場合、それがともすれば教育詩の方向において理解される傾向があるのは、一方では我が国の文壇において真に思想的なすぐれた作品が現に存在しないということによると云われると共に、他方では文学の表現手段である言語そのものの特性、分り易く云えば、言語が一般的なもの、抽象的なものを現すに適して、科学や哲学においても用いられるものであるということにもよるであろう。

そこで我々は文学の思想性の意味を正しく理解するために、言語の芸術である文学以外の芸術においても思想性が存在するかどうか、存在するとすれば何処に存在するかを考えてみよう。ここにも確かに思想性が存在するのである。他の種類の芸術についても、古典主義、浪漫主義、自然主義、象徴主義、等のイズムの区別が認められることは、すでに或る種の思想性を現すものとして考へることもできるであろう。ゲーテの古典主義が彼のイタリア旅行に影響されたというが如き

ことは、彫刻や絵画などが特殊な仕方では思想性を有することを示すものとも見られ得るであろう。またドヴルシヤックがゴシック建築とスコラ哲学との間にスタイルのアナロジーを指摘したことと同様に造形美術の有する或る種の思想性を現すものと理解し得るであろう。造形美術におけるかような思想性はもとより言語によつてそこに表現されているものではない。それでは思想性はどこに根源的に存在するのであるか。ロダンはグセルとの対話の中で云つてゐる、「なおまた、真の芸術家が巧者な職人であることに満足することができ、知性は彼等に必要でないと考えるのは、変な間違いだ。反対に、精神的抱負を少しも持たないで眼を喜ばせることしか目的としていないように見える像を描き或いは刻むためにさえ、知性は彼等に欠くことのできぬものである。善い彫刻家がどのような彫像をでも作る場合、先ず彼はその一般的運動をしつかりと考案しなければならぬ。次に彼の仕事の最後まで、この彼の全体のイデーを彼の意識の明らかな光のうちに精神的に維持し、彼の作品の最も小さいディテイルをも絶えずそこへ引寄せ、そこへ密接につながせねばならぬ。そしてそのことは思考の極めて激しい努力なしにはやつて行けない。」即ち芸術家の思想は何よりも、全体のイデーの把握と作品の細部々々のこのイデーへの内面的結合とのうちに現れるのである。このような根源的な意味において如何なる芸術も思想を持つてゐる。

文学の思想性の問題を考えるにあたって、この単純な、しかし基礎的な意味を先ず、また絶えず念頭におくことが大切である。このような思想性は、その表現手段が色彩であろうと言語であろうと、如何なる場合にも、凡ての芸術のうち存在しなければならぬ。その意味において眞の芸術家を作るものは彼における思想家である。強く感じても弱くしか考えず、物の眞理の正確な見方を有する者は下級の芸術家に過ぎない。強く感じ、それに劣らず強く考え、正確な眞理を見る者が第一級の芸術家である。作家は概括を、一般化を行わねばならぬ、どのようなりアリズムにもそのことが必要であつて、そこにすでに思想がなければならぬであらう。けれども他方単に一般化のための思想を有するのみでは作家になれぬ。『農作篇』を書いたヴェルギリウスが詩を害することなしに教育的であり得たとしたならば、それは彼が田園や植物や農夫についての細かな観察を持つていたがためである。具象化されていない思想は文学にとつて思想とも云い得ないのである。ゲーテがニュートンの光学を否定したのも、そこでは色彩の觀念から分離されていたためであつた。そして彼は青の觀念を青そのもののうちに、黄の觀念を黄そのもののうちに求めた。彼は現象から離れて考え出された世界の觀念を拒否した。反対に、彼はこの世界の彩られた現象のうち凡ての存在、凡ての眞理、そして凡ての深さを見出した。芸術家はもとより

多様な現象を放置するのではなく、夫ら^{そら}を結合し統一する。そしてこのような結合と統一の仕方を描いて別に作家の思想と云うべきものは存しない。蓋し特殊と一般との具体的な結合以外に何か現実的に思想というものがあるであろうか。

それだからデイルタイの次の言葉は正しい、「詩人の世界観が最も強力に出てくるのは不十分な直接の言葉によつてではなくて、むしろ雑多なものを統一し、部分々々を結合して一つの有機的全体とするエネルギーにおいてである。」作家の世界観は、そのものとして抽象的に作品の中の若干の箇所で語られているようなものでなく、また作品の上に浮動しているようなものでなく、更に作品の下に横たわつているようなものでさえなく、却つて作品形成の内面的エネルギーである。世界観が作品の大きさも、幅も、深さも決定する。プロレタリア文学の場合に見られたように、作家にとつて思想ないし世界観が外部から与えられて受取る場合においても、それが彼にとつて真の思想であるためには、その思想が作品構成の内面的エネルギーに転化されなければならぬ。思想が真であることだけが問題ではない、それが真の思想であることが問題なのである。真の思想とは作品形成の内面的エネルギーであるような思想である。かくして芸術にとつて思想が外在的なものであるかのように考える見解は間違つてゐる。いな、それどころか、存

在と論理ないし思想との同一性という有名な哲学的命題は、芸術において最も具体的に実証されているとさえ云うことができる。素樸なりアリズムに立つことを欲しない限り、誰も此の命題を認めなければならぬ。ただその理解が阻まれ易いのは、論理も、我々にとっては形式化されて歴史的に与えられており、思想も、我々にとっては体系化されて外部から与えられているというような、歴史的伝統のすでに古い時代に我々が生活しているという事情に基づいている。しかし作家が思想は芸術的活動にとつて外在的であると感ずる場合、彼は実は思想の窮乏を感じているのである。眞の芸術家は、眞の哲学者がそうであるように、論理や思想を既にあるものとして見出すのでなく、それが生れて来るところから捉えなければならぬ。思想は、我々が恰も世界に属せず、世界の外部の或る空想的な点に立つて世界を眺めるといふような仕方では生れて来るものではない。科学の根柢に技術があると云われるように、思想は動く世界の内部で我々自身動くことにおいて生れて来るのである。知ることは眺めることでなく、動かし動かされることである。かかる立場においては存在を追求することは思想を追求することであり、思想を追求することは存在を追求することである。動くことは他と関係することであり、同時に自己と他とを包む社会と関係することである。このように動くことが「関係する」ことである故に、動くことにおいて知る

ことができるのである。そしてそこでは倫理と論理とは別の物でない。倫理と論理との同一を明瞭に述べたのはヘーゲルであった。倫理は主観的であつて、論理が客観的であるのではない。論理も動くものの論理として主観的なところがなければならず、倫理も社会的倫理として客観的なところがなければならぬ。動くものは本来主観的、客観的なものであり、倫理も論理もまたかかるものである。如何なる作家も倫理なしに書くことはできないであろう。倫理なしには彼は人物を動かすこと、一人の人物と他の人物とを関係させることができぬ。しかるにもかような作家がなお思想乃至論理に対して嫌悪を有するとすれば、彼が論理の本質を正しく理解しておらず、また倫理と論理との同一性を理解していないためである。

三

右の一般論を補いつつその意味を明らかにするために、私は若干の特殊問題に触れておこう。先達で議論された局外批評家の問題を考えるに、局外批評家とは文学的な批評をするものではない。かような局外批評家が、文壇内部の人々はどう考えるにせよ、ともかく、ジャーナリズムから要求されるとかいうことは、作品の思想性が一般の読者によつて関心されるという事実

を反映するものである。局外批評家はもとより専門的な文学者でなく、むしろ一般読者の一人であり、そして彼が問題にするのは主として芸術の思想性である。すぐれた芸術はつねに思想を含んでいる。ひとはホメロス、ダンテ、ゲーテ、バルザック、ドストエフスキー等の作品のうちに如何なる哲学者においてとも劣らず多くの思想を見出すであろう。横光氏の『紋章』の如き作品の有する人氣の一つの理由も、この作家が小説において思想を追求しているということにあるであろう。進んで考えるならば、文学の思想性は文学の通俗性の一つの重要な要素である。このことは所謂通俗文学即ち大衆文学を見ても容易に知られる。この種の文学には思想がないのではなく、むしろ積極的思想が、特に倫理が含まれている。それだから純文学には思想がなくてもよく、むしろあつてはいけないということにはならないので、問題は却つてその思想の種類、質にある。ところで大衆文学と純文学という区別は、我が国の文学における思想性の問題に関して色々な問題を提供している。

第一に、大衆文学のうちに含まれている思想は倫理、通俗倫理であるが、そのように、古来我が国において思想といわれるものは殆どみな倫理的であつた。倫理的以外の純粹に論理的な、理論的な思想は発達しなかつた。古来日本には哲学がなかつたと云われる所以である。思想がすべ

て実践倫理的見地に固着していたことは、日本主義者によつては東洋の「実学」として称讃される特徴であるにせよ、思想を大きさも幅もなく、論理的徹底性を欠いたものにしたことは争われぬ事実である。我が国の思想のかような特質は文学の思想性にとつても深い関係のあることである。思想は実践倫理的見地において心術となり、かかる心術の発達と心境文学の発達とは関係をもっている。ところが明治以来西洋の科学や哲学の移入によつて思想の概念も今日では変化した。日本の国語及び文学はかかる意味での思想の表現の伝統をもっていない。そこで新しい文学に対する要求は文学の思想性という一般的な要求となつて現れるのである。我が国の作家は文学の思想性に関して伝統の欠如のために甚だ困難な仕事を課せられているのであるが、この困難の克服は今後の文学の発達にとつて必要な条件である。文学思想において倫理の有する意味はもちろん大きいに相違ないけれども、今日特に必要なことは世界観にまで拡大され深化された思想の表現である。倫理も単なる倫理に留まらないで、むしろ倫理と論理との同一性の把握が要求されているのである。

第二に、大衆文学に対して純文学と云われるとき、「純」という字も我々には多少気懸りである。日本文化の特徴の一つとして純粹化ということが挙げられる。仏教も日本へ来て純粹化され

た、けれども仏教の有するあの哲学的組織が日本においてどれほど発達させられたか疑問であり、むしろそれに深く関心しないことによつて宗教として純粹化されたとも見ることができよう。支那文化も日本へ来て純粹化された、しかし同時にその大きさは失われ、執拗さは洗ひ落されたとも云うことができるであらう。俳諧は発句に純粹化されて行き、長歌は短歌に純粹化されて行つた。このように純粹化されるが、しかしそれと共に小さくなるということが日本文化のひとつの特質であるように見える。小説も短篇小説として純粹化され、純文学と云えば短篇小説を意味するというような有様になつた。かくの如き状況において文学の思想性に対する要求はむしろ通俗性に対する要求であり、長篇小説に対する要求であり、複雑な構成をもち、多様なものを統一し、重みと深さをもつ文学に対する要求である。純粹性のために思想性が犠牲にされるということがあつてはならぬ。作家は言語の力を恐れてはならず、却つてその力を飽くまでも利用して冒険を試みなければならぬ。他の種類の芸術の用いる表現手段とは違い、言語は存在と共に觀念の世界のうちに自由に運動することができる。従つて言語の芸術である文学は特に「思想芸術」とも「精神の芸術」とも云われている。言語は個性と同時に一般性を現すことができる。そこからエルマティンガーは文芸学の一法則として、「個性的なものの不安定な性格の法則として

の類型と個別的存在との關係の法則」を引き出した。彼によれば、思惟の抽象的活動にしても、一義的な大いさを作り出す機械的活動でなく、むしろその生産物は流動的なもの、弾力的なもの、性格を含む動的活動である。例えば、ひとが「家」という言葉を語るとき、彼がそれによつてイタリアのルネサンスの様式の家のことを考えているのか、ドイツのバロックの様式の家のことを考えているのか、定まつて現されてはいない。思惟の直接的な表現としての言葉の特有性は、その要素即ち語が感性的に直觀的意味と共に論理的に概念的意味を有し、二つの価値群の間の關係が決して明瞭に、一義的に規定され得ないということである。云い換えると、言語（思惟）はひとつの対象をつねに個別的存在としてと同時に類的存在として現し、その際両者に個性的なものの性格が賦与され得る。その具象性を失うことなしに直接に思想の世界に入ることができると、言語の力が利用されなくてはならぬ。我が国の伝統的な心境小説と雖も、すでに述べたように、思想を持たなかつたのではない。ただ四圍の社会的並びに文化的狀況が變化した今日においては、思想といわれるものの意味も變化したのであつて、それと共に文学においても新しい思想性とそれに相応した様式とが要求されているのである。純粹性のより包括的な、より綜合的な、より構成的な意味を確立することが我々の文化のあらゆる方面において必要である。

思想性に關して我が国の作家がおかれている困難は、日本の文化が西洋文化の移植後なお伝統が浅いということにも原因があるであらう。もちろん日本の文化はそのものとしては古い伝統を持つてゐるが、しかし多くの過去ものは變化した社会的条件のもとに外国では見られない程度において關係を切斷された。その結果、種々注目すべき現象が現れてゐる。先ず、伝統が浅いために諸々の文化領域の間における相互作用が十分に行われておらず、文学にしても科学や哲学などとの密接な關聯を欠いてゐる。そこから文学の思想性についての作家の困難が生じてゐる。次にまた文学と特に親しい關係がある倫理の喪失が認められる。西洋においては古くから若干の中心問題、例えば神の問題、意志自由の問題、等々があつて、積極的にせよ否定的にせよ作家はそれと取組むことによつて自己の倫理を養つて来た。ところが我が国の作家にとつてはそのような倫理上の中心問題が存しないように見える。このことが作品の思想性を稀薄にする一つの原因となつてゐる。しかしこの場合また特に二つのことが注意されねばならぬ。すでに云つたように倫理と論理との同一性を考えるならば、作家が真剣に取組まねばならぬ倫理的問題は今日甚だ多いのである。マルクス主義の問題の如きそれである。第二に、今日の反動は東洋主義の復活をもたらし、かくして従来殆ど忘れられていたにしても我々の血のうちに深く潜んでいた東洋的な倫理

的問題、例えば東洋的「自然」、東洋的「無」、等々が新たに現れて来つつある。作家はこれらの問題とも格闘しなければならず、それによって作品に思想性が生ずるであろう。かようにして文学の思想性の問題は愈々切実な問題となっている。

古典における歴史と批評

【1937.4】

一

一般に歴史と批評とは一致しないもののように見える。すでに外的な事実としても、文学史家と文学批評家とは別であるのが普通である。批評家は歴史家でなく、歴史家は批評家でない、二つの才能は種類を異にするもののようなのである。しかるにいま特に古典というものを中心にして考えるならば、歴史と批評とは本来一致すべきものと思われる。なぜなら古典は文学史家の重要な対象であるが、古典とは単に古いものをいうのでなく、芸術的に価値の高いものをいうのであり、作品の芸術的価値の高さの判定は批評機能の活動に俟たねばならないからである。しかしこの場合においても歴史家とは依然として別であるように見える。或る作品の価値を認めこれを古典の地位に上せるのは批評家であり、歴史家はかくして見出された作品について彼自身に属する研究を行うのである。尤も、古典を決定することは批評家の仕事でないともいわれるであろう。古典の決定にとつては却つて伝統が、それ故に歴史そのものが重要な役割を演ずるのであり、かよう

な伝統的な評価を基礎にして研究するのは歴史家であり、従つて批評家の批評の対象は古典でなく現代の作品であるのがつねであるということが生じている。しかし翻つて考えるならば、古典を決定するものが歴史であるということは歴史そのものが本質的に批評的であるということ意味し、かような歴史と一致すべきものとして歴史家は同時に批評家でなければならぬということができるであろう。伝統的な評価に頼つて居る限り、文学史には根本的な進歩があり得ない。殊に我が国の文学史についていうと、歴史家に批評が乏しく、国文学者の伝統的な、非近代的な審美眼が歴史的研究の進歩を阻害しているように感じられるのである。文学史及び文学論における古典主義は伝統主義に陥り易い。この弊を避けるためには歴史と批評とが根本的に結び附かねばならぬであろう。かくて歴史と批評とは如何にして統一されるかが問題であり、この問題は特に古典といわれるものにおいて重要な意味をもっている。最近の「日本的なもの」に関する論議もこの点についての認識を必要としている。

ところで批評という語は種々の意味に用いられ、批評にも種々のものが考えられる。まず文献学においていわれる批評がある。文献学的批評はもとより歴史と対立するものでなく、却つて歴史の基礎をなすものである。それ故にもし批評が文献学的批評の意味であるならば、如何なる歴

史家もこれを回避することができぬ。他方また歴史が文献学に存する限り、如何なる批評家もそれを無視することができぬ。かようにして純粹に文献学的な平面においては歴史と批評とは対立するものでない。文献学は歴史にとつても批評にとつても基礎であるからである。歴史と対立的に見られる批評は文献学的批評のことでなく、文献学的批評は批評というよりも、むしろ歴史といわれ得るものである。問題は文献学的平面以上のところにある。そして問題はこの場合二つの段階において考えられることができる。第一に、文献学的方法が唯一の、或いはそれのみで十分な歴史の方法と看做される場合、歴史と批評との対立が問題になつて来る。しかし第二に、文献学といわれるものは単に批評のみでなく、一層高次の段階として解釈の領域をも含むものであり、そこで歴史が単に文献学に止まることを欲しない者は解釈学を特に歴史の方法として発達させて来たのであるが、かような解釈学が批評（いうまでもなく文献学的批評の意味ではない）を追い払おうとする場合、また歴史と批評との対立が生じて来るのである。第二の場合は後に廻して、まず第一の場合について考えてみよう。

広い意味では文献学的方法のうちに解釈学的方法も含まれるわけであるけれども、ここで我々は今日普通に解釈学が或る特別のものと考えられるのに従つて、文献学的方法という語を解釈学

的方法とは區別された狭い意味に用いることにしよう。このとき文献学的方法の中心をなすものは文献学的批評であるが、我々はまた今このものをできるだけ広い意味に理解して、例えばランソンが文学史における科学的方法として述べたものと同様内容のものと考えよう。いうまでもなく、科学的方法の主張者は、それが歴史的方法そのものであると見るのである。かような文献学的方法或いはランソン学派のいう歴史的方法が文学史の研究にとつて基礎であることは否定し得ないであろう。しかし同時にそれが限界を有することも争われ難いように思われる。この限界は古典というものを対象にして考えるとき殊に明瞭になつて来る。古典とは普通に理解される如く文学上の傑作のことである。しかるにランソン流の歴史的方法は傑作と同じく凡作に適用されるのみでなく、むしろ凡作に対して一層有効に適用され得るものである。ランソンもその方法論の中で、文学史の研究においては傑作と同様にもろもろの凡作に注意を払わねばならぬということを強調している。これは確かに一面の真理を含んでゐることである、けれども良い作品と悪い作品とを一緒にして文学と呼ぶのは言葉の濫用であると考えることもできるであらう。美しくない作品もその時代の事件、風俗、思想の記録として歴史にとつて重要な意味をもつてゐる、しかしその研究がただちに文学の研究であるとはいひ難いであらう。文学史は作品における本来の

文学的なもの即ち文学的美に関心しなければならぬ。従つてその研究の中心に傑作が、古典が立つのは当然である。しかるに文献学的方法はそれ自身で傑作と凡作とを区別することができない。文献学的方法によつて古典を研究することは、すでにあらかじめ他の仕方、古典と認められているものについて研究を行うということであつて、自己が初めて古典を定めるのではない。或るひとつの作品を傑作として判定することは批評に、作品の芸術的価値の評価の意味における批評に俟たねばならぬ。文学史の主要な対象が傑作であり、その含む美である限り、批評は歴史から分離し得ぬ要素であるのみでなく、文学史は文学批評であるということにさえなるであらう。そこにはレッシングが芸術批評家は芸術審判者であるといった意味における批評が必要である。しかるに文献学的歴史に伴い易い欠点はかような批評機能の喪失である。それは銜学的な博識にひとを誘惑し易く、そしてこのものは歴史的相対主義にひとを墮落せしめ易い。文献学者は凡庸な作品に対して古典的な傑作に対すると同様の、或いはむしろそれ以上の関心をもつて接するのである。文献学的歴史的方法の陥りがちな相対主義こそ歴史における批評の必要を示している。

すでにいった如く批評にも種々のものがあり、文献学的批評はその一つであつたが、ここでは

更に今日特に重要視されている社会的批評というものについて考えてみよう。文献学的批評が科学性を誇るように、社会的批評も科学性を主張する。その実証的精神において両者には共通のものである。ところで文献学的批評が作品の美的価値の評価の意味における批評でなく却つてこれに対しては歴史であるように、社会的批評といわれるものも批評であるよりもむしろ歴史であることが出来るであろう。もとよりその根柢となつている歴史観は二つの場合において同じでない。けれどもそれらは共に飽くまで客観的歴史的研究であろうと欲している。しかるに作品の美的価値の評価の意味における批評は純粹に客観的な過程であり得ず、却つて主観的な過程であることを特色としている。カントのように美を単に主観的なものと見ることは間違つていないにしても、何等かの意味において主観的なものを考えることなしに美を考えることは不可能であろう。社会的批評もまた傑作に対してよりも、むしろ凡作に対して一層有効に適用され得るものである。社会的批評によつて、初めて作品の古典的な価値が定められるというのでなく、それが古典に向けられる場合、何が古典であるかはすでにあらかじめ他の仕方では定められているのである。社会的批評の目的とする作品の社会的価値或いは階級的意義の見地から見ると、芸術的には凡庸な作品も傑作に勝るとも劣らぬ価値を有するということは考えられることである。そして他

方、ギリシア芸術が奴隷を基礎とする社会の芸術であるにしても、その古典性は争われ得ず、また我が王朝文学が貴族の文学であるにしても、その古典的価値は否定され得ないであろう。社会的批評はすでにあらかじめ古典と認められているものについて古典の社会的制約を明らかにし得るのみである。それは作品の芸術的価値の評価の意味における批評ではない。尤も社会的批評の立場をとる者の中には、作品の芸術的価値とはその社会的等価にほかならないと主張する者もある。かような見方に或る真理が含まれていることは認められねばならぬが、しかしその場合には社会そのものが単に客体的なものとしてでなく、却つて主体的なものとして理解されるのでなければならず、従つて社会的批評も批評としては或る主観的なものの意味を含むのでなければならぬ。

二

社会的批評もしくは社会史的方法は文献学的方法よりも高次のものと見られることができる。それはすでに文献学的批評の終つた作品の上に活動するものである。従つてそれは歴史的批評としては文献学的批評よりも一層批評的である。社会的批評は古典として何か永遠のものと見られ

ているものについてその歴史性を、その社会的制約を明らかにすることにおいて批評的である。すべて批評は批評としてつねに或る破壊的意味を含んでいる。文献学的批評でさえすでにそうであるということができよう。ゲーテがニーブル風の文献学的歴史的批評に対して一種の嫌悪を感じたのもそのためであつた。社会的批評は永遠の古典と見られるような作品に対してさえその歴史性を暴露することによつて批評的であることができる。文献学的批評や社会的批評は前に述べた如く批評というよりもむしろ歴史といわるべきものでありながら、それらが批評と考えられる一つの理由も、そこに破壊的意味が含まれるところから理解されるであらう。批評の本性のうちにはつねに破壊的意味が存する限り、それらは確かに批評である。しかるに古典というものはそのような客観的批評を越える或るものをもつており、それ故にこそ古典であるのである。かような古典の古典性を成立せしめるものは何であらうか。ひとはそこに逸速く何か永遠というものを考えるであらう。しかしながら抽象的に永遠を考えることは多くの意味を有しない。我々はまず反対に、批評が古典に対して破壊的意味を有するとすれば、古典を古典として成立せしめるものはむしろ歴史であるとおうと思う。批評が破壊を意味するとすれば、歴史はこの場合保存を意味する。かようなものとして歴史は伝統である。伝統なしには古典は考えられないのであ

る。

次に社会的批評が文献学的批評よりも一層批評的であると考えられる理由は、後者が過去から過去を見る立場に立っているに反して、前者が現在から過去を見る立場に立っているところにある。文献学的批評は過去の作品を純粹にその過去の時代において捉える。しかるに社会的批評はそうでなく、それが本来關心しているのはプロレタリア階級というが如き現在の問題であり、過去の作品に対する批評も根本においてこの階級の見地に関係して行われるのである。社会的批評が歴史でなくて批評であるのはそのためである。これに比して文献学的批評は一層純粹に歴史的であるともいい得るであろう。かくて知られる如く、批評は現在からの批評として本質的に批評的である。歴史家の興味がつねに過去の時代の作品に向うに反して、批評家の主なる關心の対象が現代の作品であるということもこれに關聯している。古典が歴史に、現代の作品が批評に、それぞれ分割的に從属するかの如き状態が生じて来る理由もそこにある。社会的批評は現在の立場に立っている故に、根本においては決して単に客觀的なものでなく、却つて主觀的なところがある。社会といつても主体的なものとして捉えられているのでなければならぬ。純粹に客觀的であるのはむしろ文献学的批評である。社会的批評は主体的な立場に立つものとして実践的意味を含む

んでいる。一般に批評が批評であるのは、それが実践の、即ち文学そのものの範囲についていうと、それが現在における作品生産の立場に立つところというところに考えられなければならない。

右に述べた限りにおいて明らかになったことは、歴史と批評との対立は、前者が客観的であるに反して後者は主観的であるということ、前者が過去の的であるに反して後者は現在の的であるということ、前者が観想的であるに反して後者は実践的であるということに存するという点である。歴史と批評との統一の問題もこのような点から考えてゆくことが必要である。

ここで一応吟味すべきことは、我々が社会的批評は批評として主観的であるとか現在の的であるとかといった意味である。社会的批評は、普通に理解されるところに従うと、却つて反対に飽くまでも客観的でありまた歴史的方法である。それは確かにそのとおりである。しかしただそのとおりである限りにおいては、社会的方法にはどこまでも制限があるのである。すでに述べた如く社会的批評はかようなものとして作品の芸術的価値の評価に対して不十分である。そのみでなく文献学的方法や社会史的方法における客観主義は、いわば作品の周囲を彷徨するのみであつて、作品の中心を把握することができない。それは作品の成立のもろもろの外的原因を説明することができるにしても、最も内的な原因は説明することができない。作品が作られる最も内的な原因と

いうのは作家の天才である。眞の文学史はかような天才、その創作活動の過程を能う限り明らかにすることに努力しなければならぬ。天才というものは分析的に捉えられず、直観的に全体的に捉えられるのほかない。直観によつて美的な作品を一全体として特徴付ける内面的な調和が理解されねばならぬ。作品は作家の個性から発する一個の独自のな全体である。天才は作品を成立せしめる諸原因の一つというやうなものでなく、他の諸原因とは全く秩序を異にするものである。他の諸原因が客観的なものであるに對して天才は客観的に捉えることのできぬ主観的なものである。客観的方法は天才の創造作用の中心に触れることができない。文献学的方法の如きが傑作に對してよりも凡作に對して一層適切に用いられるという理由はそこにある。ところで作家の天才が作品を一つの全体として内面的に作つてゆくものである限り、客観的歴史的批評は作品に對してはどこまでも超越的批評と見られねばならぬであろう。社会的批評はかやうなものとして、超越的批評であると考えられるのがつねである。しかしながらもし単にそのように考えるならば、文献学的批評も同じ意味において超越的批評であるといわれ得るであろう。しかるにいま文献学的批評は批評でなくて歴史であり、社会的批評はこれに反して批評であると見ることに理由があるとすれば、社会的批評の超越性は何かそれ以上の意味を有するのでなければならぬ。即ち社会

的批評は主観的なものを客観的な立場から批評するという意味において超越的批評であるというよりもむしろ逆に、それは客観的に自己自身における一全体として与えられたものを主観的なもしくは実践的な立場から批評するという意味において超越的批評であるのである。或いはそれは過去の作品を現在の立場から批評するという意味において超越的批評であるのである。社会的批評の有するかような意味は先に述べておいたところから明らかであろう。その場合、過去と現在とは単に連続的に考えられてはならず、却つて非連続的に考えられねばならぬ。批評の超越性は根本においてそこに成立するのである。批評はこの意味において本来超越的でなければならぬ。社会的批評が批評として不十分であるという点は、主観的なものを客観的な立場から批評するところにあるというよりもむしろ客観的なものうちに含まれている主観的なもの——蓋し文学作品も、あらゆる歴史的なものがつねにそうであるように、主観的にして客観的なもの、客観的にして主観的なものである——を把握し得ないところにある。言い換えるならば、単に超越的批評であつて同時に内在的批評でないということが社会的批評の有し得る欠陥である。

丁度その点において解釈学的方法はすぐれたものをもっている。それは文献学的方法もしくは社会史的方法とは反対に作品を一つの全体として、しかも内面的に理解しようと欲する。それは作家の天才或いは創作活動、すべて主観的なものを重視する。解釈学は内在論的立場に立ち、作品の内在的解釈であるということを特色としている。かような解釈学の種々の形態と見られ得る文学史における精神史的方法、ドイツの所謂文芸学、その応用として現れた日本文芸学、等々についていま批評することができぬ。我々はただ一般に解釈学をこれまで述べて来た意味における歴史と批評の問題に關聯して一応検討しておこう。解釈学は批評であるか。内在的批評が批評である限りにおいてそれは批評である。もしも批評が内在的批評でなければならぬとすれば、解釈学こそ真に批評的であるともいわれるであろう。またすべて批評は何等かの意味において主観的でなければならぬとすれば、解釈学は批評である。それは作品の美の理解に対して関心をもっている。それにも拘らず解釈学は、それが畢竟文献学の範圍に属するように、歴史であつて批評でないと考えられねばならぬところがある。なぜなら批評は本質的に超越的批評の意味を含まねばならないのであり、しかるに解釈学はどこまでも内在的な立場を出ることができないからである。解釈学は諸作品の間に連続的統一を立てることに巧みであるだけ、それらの間の非連続性を捉え

ることができない。解釈学は歴史の発展を有機的連続的なものと見て、その非連続的な、飛躍的な方面を見ない。解釈学はその内在論の必然的な要請として歴史の全体が完了的に与えられたもののように考えて、歴史を真に発展的に考えることができない。解釈学は現在から過去を見る立場に立つのではなく、却つて過去から現在を見る立場に立っている。解釈学は要するに観想の立場に立つものであつて、実践の、それ故に現在における文学の生産の立場に立つものでない。これらすべての点から見て、解釈学においては超越的批評というものが考えられず、その限り解釈学は歴史であつて批評でないといわねばならないのである。

そこで再び古典の問題に還つて考えてみよう。文学上の古典といわれる作品は完璧性を有する一つの全体として歴史の中に高く聳えている。かような作品に対しては謙虚な態度をもつてただそれを理解することに努力すべきである、作品の美的価値はすでに定まつている、それに対しては価値批評（作品の美的価値の評価）も不用である、それに対しては解釈学が最も適切な方法である。かように考えることができ、また多くの場合実際そのとおりになされている。古典的な作品に対しては社会的批評はもちろんつねに、文献学的批評でさえ場合によつては冒瀆であるように考えられるであろう。しかしながら如何なる作品も歴史的に成立したものであり、すべて歴史

的なものは主観的に限定されると同時に客観的に限定されたもの、自己自身において限定されると同時に環境において限定されたものである。それは内的であると同時に外的である。従つて如何なる作品も単に解釈されるのみでなく、批評されねばならぬ。古典といえども文献学的批評を通過せねばならぬのみでなく、また社会的に批評されねばならぬ。確定されているように見えるその芸術的価値そのものも現在における文学の生産の立場から新たに評価されることが必要である。批評は批評として破壊的な方面をもっている。けれども社会的批評といえども単に破壊的であるのでなく、また建設的である、それによつて作品の積極的な社会的価値が新たに見出されることは古典にいよいよ光輝を与えることである。批評がその本性上つねに破壊的意味をもつてゐるとしても恐るべきでないであろう。ニーチェのいつたように、生が歴史に仕えるのでなく、歴史が生に仕えねばならぬ。そして生は歴史を破壊することなしにみずから歴史を作り得ない。

しかしながら或る作品が古典として定まるのは単に現在の批評にのみよるのではないと考へられるであろう。文献学的批評も社会的批評も古典がもたねばならぬ芸術的価値の高さを決定し得るものでないことは先に述べておいたが、現在の価値批評でさえもが何等かの作品を古典として決定し得るものでない。古典が古典として定まるには伝統が、それ故に歴史が必要である。古典

は伝統において古典として定められているのである。ところでこの場合まず歴史そのものが絶えず批評を行い、かような批評の過程において古典がおのずから定められてゆくと考えられるであろう。言い換えると、歴史そのものが本質的に批評的であると見られ得るのである。まことにそのとおりである。しかしながら伝統というものは歴史のかような批評的な、それ故にまた破壊的意味をも含む面を現すのではない。批評が歴史の否定的な面を現すとすれば、伝統は却つてその肯定的な面を現すのである。歴史はみずからのうちに自己肯定的な衝動を含んでいる。この衝動はパトスと呼ぶべく、パトスはその本性において自己肯定的である。伝統といわれるものはこのパトスを根柢としている。古典は伝統としてパトスによつて支えられ、かようにしてミュトス（神話）として存在する。古典というのは歴史においてミュトスとして浄化されたものである。作品は神話の意味を得るに従つて古典の地位に上る。すべての古典は神話の意味を有し、神話として我々に働きかける。神話の意味を全く抽象してしまつては古典の古典性は失われてしまふであろう。古典は単に古いものとして神話の意味を有するのではなく、却つて生きた伝統として、現在に働いているものとして神話の意味を有するのである。神話は我々の実践にとつても必要である。古典は神話として、それ故に単に批評によつて定められるものでない故に、歴史の世界のう

ちに秩序を建てることができる。もし古典というものが無いならば、或いはもし古典というものが絶えず何等かの批評によつて定まるものであるとしたならば、歴史の世界は秩序のないものとならねばならぬであろう。かようにして古典は批評に属するというよりも歴史に属するということができる。

もとより古典が古典として定まるには批評がなければならぬ。無数の作品のうち一定のものが古典として選り上げられる基礎にはすでに価値批評がなければならぬ。またそれが古典として迎えられるということのうちにはその社会的価値についての批評がいわば自然的批評として含まれているであろう。それのみでなく多くの古典は一定の歴史的時代において古典として復興されたものである。復興の現象なくして古典はないといつてもよいほどである。しかるに復興ということはその時代の現在の立場から過去のものに批評されるということである。批評を含まない復興はない。復興はつねに現在の立場からの復興として批評的である。新しい批評の見地が現れるに従つて過去のもの新たに復興されるのであり、そしてそのことは過去のものに古典として新たに発見されること或いはすでに古典であるものの新しい意味が発見されることを意味している。古典復興の事実こそ歴史の含む批評的な面が単に破壊的なものでなく、また積極的な建設的なもの

のであることを示している。しかし復興によつて新しい伝統が建てられるということは、同時に奮い伝統が毀されるということである。かくして批評は両面的である。古典は神話の意味を含んでいるが、復興はまた単に批評的でなく、同時に新しい神話を建てる運動である。もちろん古典は如何なる場合においても単なる神話或いは単に神話として妥当するものでなく、却つてつねに価値批評に堪えるものでなければならぬ。かようなものとして古典はそのイデーの価値においてすぐれたものでなければならぬ。一言にしようと、古典はイデーのものであると同時にミユトスのなものである。かようなものとして古典はノモス（法）的のものであるということが出来る。ノモスとは単にイデー的なものとしてでなく、イデー的なものが同時にパトスの意味を含むときノモスというのである。古典は単にそのイデーの価値において妥当するものでなく、同時にミユトスの価値において妥当しているものとしてノモス的である。ノモスは法という意味においてイデー的なものを現すとともに、慣習或いは伝統という意味において単にイデー的なものではない。古典はノモス的なものとして歴史の世界に秩序を建てるのみでなく、我々に対して命令するという意味をもっている。

かようにして明らかになつたことは、歴史と批評とを區別して考えるとき、両者は互いに対立

するものでありながら統一しているものであるということである。歴史的なものはずべてかくの如く矛盾の統一として弁証法的なものである。現実の歴史は弁証法的なものとして動いてゆく。古典について問題とされる歴史と批評との関係の問題は単に方法的平面におけるものでなく、根本的には歴史的存在そのもののうちに含まれる問題である。即ち歴史的なものは弁証法的なものであり、古典といわれるものも歴史的なものである。古典が有するかの如く見える永遠性と歴史との関係についてはあらためて考えねばならぬであろう。

文芸的人間学

【1939.4】

文芸は人間を創造する。我々はもろもろの作品においてそのように創造されたさまざまな人間に出会うのである。芸術家によつて描き出された人間は人間学的研究に対して豊富な且つ貴重な資料を提供する。詩は「生の信憑すべき解釈」を与える、とデイルタイはいつている。尤も、作品のうちを作り出された人間はすでにその根柢において作家の有する人間学に規定され、このものを表現すると考えられるであろう。我々は、それぞれの作家について彼の人間学を語ることができる。しかしいま我々の目的は、種々の作品に現れた人間を資料として一つの人間学を構成することではなく、また種々の作家の人間学を区別し或いは更に類型に分つことでもなく、却つて、およそ作家のそのような芸術的活動は人間の本質と如何なる関係を有するかを明らかにすることである。人間の本質を論ずるのが人間学である。従つて我々の問題は、人間を創造する文芸の人間学的基礎を明らかにすることである、或いはむしろ逆に、そのような文芸が可能であるためには人間学は如何なるものでなければならぬかを明らかにすることである。

文芸作品の現すものが人間の概念でないことはいうまでもない。芸術が与えるのは概念でなくて像であり、形である。作家は人間像を描き出し、人間の形を作り出す。しかるに人間のあらゆる能力のうちこのように像を作り出す能力は、想像力もしくは構想力（*imagination, Einbildungskraft*）である。構想力が芸術家の主要な能力でなければならぬ。従つて問題は、構想力の人間学的意義を明らかにすることである。しかしこの問題は創造の問題に結び附けられねばならない。芸術は特に創作或いは制作と呼ばれている。そのことは単にここで問題になるのがリボーなどのいう創造的構想力（*imagination creatrice*）であるということのみ意味するのではない。問題は作ることである。芸術においては作家の外部に作品が出来あがる。このような制作は人間の本質と如何なる関係を有し、そしてそれはまた構想力と如何なる関係を有するかということが問題である。

人間は従来種々のものによつて動物から区別されて来た。しかし人間の本質は作るということにある。人間は制作的人間である。この場合作るということは単に経済的物質的生産の意味にのみ解されてはならない。人間のあらゆる行為が元来、作るという意味を有している。しかるに作るということは、経済的物質的生産の場合に明瞭である如く、技術と結び附いている。いな、す

べて作るということは技術的である。制作 (ποίησις) と技術 (τέχνη) という言葉はギリシアにおいて今日普通に考えられるよりも遙かに広い意味に理解されていた。人間のすべての行為が技術的であるということが出来る。しかるに、作るということは本来形に關係している。技術的に作られるものはすべて形を有するものである。もしそうであるとするならば、制作と技術とは構想力に關係するといわねばならぬ。かくしてまた我々は構想力に対してそれが従来人間の諸能力のうちにおいて認められたよりも遙かに重要な位置を認めなければならぬ。人間は理性によつて動物から区別されるといわれている。かようないわゆる理性人 (homo sapiens) の人間学に対して、近代においては制作者人 (homo faber) の人間学が現れたが、かような制作者人の人間学は、マックス・シェーラーによると、人間の本質を衝動と見る見解と結び附いている。しかもし人間の本質が衝動にあるとするならば、如何にして人間は動物と区別され、且つそのことによつて制作することが出来るであろうか。人間と動物との間の最初の区別をなすのは理性 (reason) であるよりも構想力 (imagination) であるという説には深い意味がある。ジョーウェットはいつてゐる、「文明の低い段階においては構想力が、理性よりも、人間を動物から区別するものである。そして芸術 (技術) を追放することは思想を追放することであり、言語を追放す

ることであり、すべての真理の表現を追放することであるであろう」(Jowett, Dialogues of Plato, Introduction to the Republic, CLXIV)。このように構想力の根源性を認めることによって制作人の人間学はその独自の基礎を得ることになるのである。

普通に技術は自然法則とその認識即ち科学を基礎とするといわれている。技術にとつて科学は確かにその前提である。如何なる技術も自然法則に反することができず、これに従つて初めて可能である。しかし技術が存在するためには客観的な自然法則に人間の主観的な意欲が加わらなければならぬ。技術は客観的なものと主観的なものとの綜合乃至統一である、客観的なものは主観化され、主観的なものは客観化される。この統一は技術を通じて外部に出来あがるものにおいて実現される。そのものはつねに一定の形を有するものである。即ち技術的に作り出される形は元來主観的なものと客観的なものとの統一である。科学によつて認識されるのは一般的な、従つて抽象的な法則である。しかるに技術によつて生産されるものは法則でなくて形であり、形は単に一般的なものでなく却つて一般的なものと特殊なものとの統一であり、かようなものとして具體的なものである。この形はタイプ(型)とも呼ばれている。タイプは概念でなくて形である。ところでこのように主観的なものと客観的なものとの綜合、一般的なものと特殊なものとの綜

合としての形を作り出す能力が構想力にほかならない。技術家、特に新しい形を作り出す技術家即ち発明家には構想力が属しなければならぬ。客観的な一般法則の認識だけでは足りない、彼は客観的なものと主観的なものとの総合を求め、抽象的な一般的なものを具体的な形に転化するのである。

すべての技術は環境に対する人間の適応として生ずる。人間は環境から規定されると共に逆に環境を規定するのであるが、その作業的關係として主観的人間的なものと客観的環境的なものと統一が技術である。しかるにひとり人間のみでなく、あらゆる自然の生命は環境のうちに存在し、環境に作業的に適応しつつ生活している。すべて生命を有するものは形を有しているが、この形はかようにして技術的な形であり、主観的なものと客観的なものとの統一を意味している。自然もまた技術的であり、その形は技術的に作られたものであるということが出来る。鳥の形、魚の形、等、ことごとくそうである。人間の形もまた同様である。我々の身体の形のみでなく、我々のあらゆる行為の形は皆そのように技術的な形であり、技術的に作られたものである。もちろん人間は動物とは違って特別に技術といわれるものを有し、かくして道具或いは機械の如きものを作り、更にまた芸術作品の如きものを作り出すのであるが、人間の技術は自然の技術の継続にほ

かならない。自然のうちには形成的活動（Formende Tätigkeit）が働いている。構想力の理論はすでに自然のうちに認められる。「技術は一方において自然が仕遂げ得ないことを完成し、他方において自然を模倣する」というアリストテレスの言葉は深い意味を有している。人間の技術は自然の作品を継続すると共にこれを完成するのである。

芸術もまた差しあたり技術の一種と見ることができ。ギリシア人が技術と芸術とをテクネという同一の言葉で表したのは偶然ではない。しかるに近代の美学及び芸術学はひとつの不幸な伝統に支配されている。即ち芸術は感情に関係するという説がそれであつて、それはヴォルフ学派における人間能力の三分説に端を發している。人間の能力は知情意に三分され、学問は知的能力に、道徳は意志に、芸術は感情に配分された。この間違つた抽象的な人間観が訂正されなければならぬ。もちろん芸術は或る意味では感情の問題である。しかし感情だけでは芸術は出来ない。芸術は単に主観的なものでなく、芸術家にとつても客観的な能力、従つて悟性といわれるものが必要である。いな、芸術家の主要な能力はまさに構想力である。

詩人の構想力についてエルマティンゲルはいつている（Vgl. Emil Ermatinger, *Das dichterische Kunstwerk*, Zweite Auflage 1923）、「精神のこの形成的な生命をば、一方では感覚と感情衝動（意志）

の、他方では悟性の極から結果するものとして、ひとは構想力（Phantasie）と名づけることができる。それは創造的人間の本来の力である、確かに、実証主義的な心理学や文芸考察がすでに考えたような単なる記憶と同一でなく（なぜなら、さもなければ最も豊富な知識の材料を荷う学者は彼の専門領域においてまた最大の創造者でなければならぬ筈であるが、実際においてはその逆が普通である）、却つて或る本質的に違つたもの、新しいもの、独立なものである」。ここにエルマティンゲルは Phantasie という語を使つてゐるが、これと Einbildungskraft という語との区別、例えばコールリッジによつて有名になつた imagination と fancy との区別の如きはいま我々にとつて問題ではない。エルマティンゲルは、Phantasie（構想力）を Bildende Kraft（形成力）とも言い換えてゐるのである。ギリシア語の *phantasia* という語は、ラテン語で *imaginatio* と訳されたが、もと記憶像、また夢の像の如きものを意味した。エルマティンゲルによると構想力は感情と悟性との統一である。リボーも構想力は知的要素（*facteur intellectuel*）と感情的要素（*facteur émotionnel*）とを有すると述べてゐる。構想力はロゴスのなものとパトスのなものと、客観的なものと主観的なものと統一である。「構想力における感情と悟性との協働を、何等か機械的なもの、量的に合成さるべきものと考えることに対して警戒しなければならぬ。それは或る有機的なもの、

生命的なもの、ダイナミックなもの、新しい形像と価値を創造するものである、そのうちには憧憬（Sehnsucht）が衝動力として働くのでなければならぬ」、とエルマティンゲルは書いている。構想力のうちには憧憬が、プラトンのなエロスが働いているといい得るであろう。感情と悟性と形成的な極として構想力の本来の創造は「神話的な像」（Mythisches Bild）において表現される。芸術家の構想力の作り出す像は単なる現実の模写ではない。しかしそれはまたただ主観的なものでなく、媒介されずに、空中に漂いながら現れるものではない。それは精密に観察され注意深く解釈された現実の中から生れるのである。そしてその像のうちには同時に「創造する詩人的力の神話」が表現されている。「すべての真の詩人は構想力の神話形成的な力を所有する、」とエルマティンゲルはいつている。

イマジネーションといえば単に空想的なもの、何等リアリティを有せぬもののように考えるのは悪しき常識に過ぎない。作家の構想力の産物であるところのフィクションの意味を理解することなしに文芸の意味を理解することができようか。いな、フィクションの意味を理解することなしに一般に文化というものの意味を理解することができようか。ヴァレリイがいつたように、文化とは生きた事実がフィクションによつて置き換えられることであるということも

できる。構想力はただ低い段階の文化に属し、高い段階の文化においては構想力に代つて理性が支配すると考へるのは間違つた偏見に過ぎない。もとより我々は構想力を重視することによつて理性を、またイデーを軽視しようとするものではない。構想力の与えるイメージがイデーに發展するためには理性が働かねばならぬであらう。けれども純粹な理性はイデーを与えることができず、イデーの根源には構想力がなければならぬ。創造的なイデーは単なる思惟の産物ではない。プラトンがイデアの認識に対する衝動力としてエロスを考へたことには深い意味がある。イデアはもと概念でなく形を意味した。構想力は身体的主体的なもの、パトス的なものによつて規定されている。エルマティンゲルのいわゆる「イデーの形像的性格」(Imaginärer Charakter der Idee)は、イデーは理性を媒介として純化發展するものといへば元來構想力によつて生れることにもとづくのでなければならぬ。「魂のない自然主義的作品に對して、生きた文學はイデーによつて規定されているという見解を立てる生こそ、このイデーとそのダイナミックの形像的性格を強調しなければならぬ。イデーは根本思想、定理、教訓等の如きものでなく、却つて心靈的な直観と衝動力である。そのことは、作品におけるその意義に移していうと、イデーは理知として現るべきでなく、その精神的内容は完全に感情の力として作用しなければならぬということを意味している。同じ

ことを言い換えると、イデーは理論、テーゼとして、直接に表明さるべきでなく、像 (Bild) として作用しなければならぬ、とエルマティンゲルは書いている。一般的な理論を具体的な形に転化するものは、科学に対する技術的発明の場合に見られるように、構想力の作用である。またイデーのダイナミックは、形といわれるものが元来弁証法的なもの、主観的なもの、客観的なものとの統一、時間的なものと空間的なものとの統一であるところから生ずるのである。芸術のイデーは彼のデモニッシュなパトスから生れるものであり、このものはその衝動力としてエロスを、即ち無から有への、無限定から限定への、闇から光への憧憬を含んでいる。イデーはロゴス (言葉) と結び付き、ロゴスなしにはイデーはないであろう。しかるにロゴスを単に概念的なものと考えすることは正しくない。生きた言葉はつねに同時に個別的なものと一般的なものとして表している。言い換えると、言葉はタイプを表すのであり、タイプとは個別的なものと一般的なものとの統一であり、かようなものとして真に個性的なものである。言葉はもと概念でなく、形であり、さもなければ文芸というものは存在し得ないであろう。フンボルトは言葉と精神とはどこまでも一つのものであると考えたが、彼のいう精神とは元来構想力のことではなければならぬ。矛盾する諸性質を結合し得る我々の唯一の能力は構想力であると彼はいつている。理性と直観及

び感覚とを突然の奇跡によつての如く驚くべき調和にもたらし、二つの避け難く矛盾する本性を一つの形に統一するものが構想力である。タイプとは固定した枠の如きものでなく、ゲーテが植物のメタモルフォーゼにおいて考えた原形の如きものでなければならぬ。人間は形である。人間は「あらゆる形のうちの形」(die Gestalt aller Gestalten)である、とモーリッツ・アルントはいった。人間はロゴス(言葉)を有する動物であるというのはよく知られた人間定義であるが、人間はロゴスを有するというのみでなく、人間はロゴスである。人間はロゴスによつてあらゆる形のうちの形となるのである。

人間は形であるということは、すでにギリシアのヒューマニズムの、また特にヘルデルからゲーテに至るドイツのヒューマニズムの根本観念である(Vgl. Herbert Franz, Von Herder bis Hegel, Eine bildungsgeschichtliche Ideenvergleichung, 1938)。人間が形であるということは、人間が単に概念(Begriff)であるということではなく、むしろ告白(Bekennnis)であるということである。ゲーテは『詩と真実』のなかで彼の文学は一種の一般的な告白であると述べた。ひとり芸術家の活動のみでなく、人間のあらゆる行為は告白の意味を有している。文芸の真理、そして一般に人間的真理は、概念の真理でなく、告白の真理でなければならぬ。ゲーテが彼の自叙伝を「詩と真

実」と名づけたように、すべて人生は *Dichtung* の、フィクションの意味を有している。真の告白は行為的なものでなければならぬ。芸術家の告白は作るということにおいて行われるのである。形は *Begriff* でなくて *Bekennnis* の意味を有するが、かような形は単に有機的・内在的なものと考えらるべきではない。そこにエルマティンゲル等の理論の限界がある。形は単に生れるものではなくて作られるものであり、技術的に出来るものである。人間の身体的な形でさえ、人間と環境との極めて永い闘争の歴史の結果である。身体的なものも単に生れるものでなく作られるものである。行為は有機的生長的なものでなくて出来事である。形は有機的内在的なものでなく、むしろジンメルが形において生は生を超越するといったように、形はつねに超越的なものであり、従つてまた形を作る生はそれ自身において超越的な意味を有するのでなければならぬ。人間が自己自身を形成するということ、いわゆる *Bildung* も、我々の行為が超越的な意味を有する故に初めて考えられ得ることである。しかし超越は同時に内在である、形は生の内在的超越を現している。自己が自己の外に自己から独立なものとして作るものは同時に自己によって貫かれており、まさに自己の告白である。「ゲートにあつては行為はただ対象にのみ関係する、それは仕事として要求され、そしてその完結を作品において見出すのである。ゲートはいふ、「人間が為すべきものは、

第二の自己として彼から離れねばならぬ、そしてそのことは、もしも彼の第一の自己が全くそれによつて貫かれていたのでなければ、如何にして可能であり得るであろうか。』人生の意味はデーモンが、自分自身のうちに生きる精神がただ活動し始めるということだけによつてはなお充されない、この最も内的なものが周囲の世界に向うということも、現実的なものを認めるということも、なお最後のものではない、却つて行為と仕事とによつて、言葉と作品とによつてこの現実の中へ集中的に踏み出るといふことのみが人間の使命の究極的な実現である」(Franz Op. cit., S. 136)。人間は行為すること、制作することによつてのみ現実的であることができる。自己から独立な新しい現実を作ることによつて人間は真に現実の一つとなり得るのである。

人間は自己の外に形を作るのみでなく、自己自身を作るものである。人間自身が形として作られるものである、彼自身がひとつの作品である。しかも人間は自己の外に形を作ることによつて自己の形を作るのである。彼は物を作りつつ自己を作り、作られたものは自己から独立なものとして作る自己に働きかけ、このものを作るのである。人間の作つた作品は人間に作用し逆に人間を作る。作られた人間の像が人間にとつてモデルとなる。すべての人間は多少とも小説家である。彼は自己の描いた像に従つて行動する。創造的な行為は一般的な規則から生ずるものでなくて具

体的な人間の像に導かれるものである。格率的倫理に対して人間的倫理といわるべきものは、一般的な法則でなくて人間の像が直ちにモデルとして我々に働きかけるような倫理である。芸術家は道学者よりもより深く時代の風俗と道徳に影響する。作品のうちに描かれた人間の像は法律よりもより強く人間の行為に作用する。そのことは人間のより深い本性に根差し、このものにおける構想力の根源的な力を示すものでなければならぬ。作家の作り出した人間の像のうちには「創造する詩人的力の神話」が表現されている。しかし作品の人物のみでなく、およそ歴史に生きる人物はすべて何等か神話的意味を有し、構想力の神話形成的な力によつて生きているのである。単に文芸のうちのみでなく、一般に歴史の根柢には構想力の論理が働いている。

十七、十八世紀の哲学者は構想力をもつて人間における欺瞞的部分と考へた。構想力(imagination)は「誤謬と虚偽の主人」であると。パスカルもいい、この点において彼はデカルトとも一致している。新しい人間学は、構想力の意味を正しく理解し直すことから出発しなければならず、これによつてのみ文芸の人間の基礎も明らかにされ得るのである。自然科学の影響のもとに近代文化を支配した「法則」の概念に対して「形」というものの意味が新たに理解されねばならぬ。そのことはまず科学に対する技術の理念を理解することである。もちろん、形を作り出

す技術も法則の科学の媒介を必要とする。芸術家における形の直観も決して無媒介なものではない。それは知性によって媒介され、更に彼の技術によって媒介され、あらゆる苦勞を経てきた直観である。しかしそのことは構想力の根源性を害うものでないことはすでに述べたとおりである。制作人の人間学が文芸的人間学の一般的基礎であり、制作人の人間学はこれを唱えた十九世紀における実証主義が理性人の人間学に対して衝動を重んじたのとは異なつて構想力の考察から新しい理念を獲得して来なければならぬ。

解題

各編の初出

啓蒙文学論 1929 (昭和4)年10月雑誌『改造』、のち『観念形態論』(1931)に収録。

芸術的価値と政治的価値 原題「文学理論のために——主として芸術的価値と政治的価値について——」

1929 (昭和4)年9月『社会科学』(改造社刊)、のち「芸術的価値と政治的価値との哲学的考察」
1929 (昭和4)年11月『プロレタリア芸術協定』第二輯(世界社発行)、のち『観念形態論』に収録。

文学形態論 不詳、『観念形態論』に収録。

現代階級闘争の文学 1933 (昭和8)年1月岩波講座『日本文学』の1分冊として出版するも発

禁となる。第十一巻編者梶田啓三郎が、伏字を起こし、その箇所にも×の傍点を付した。

今日の倫理の問題と文学 1933 (昭和8)年4月雑誌『文学』創刊号、のち論文集『危機における人

間の立場』及び『続哲学ノート』に収録。

イデオロギーとパトロギー 1933 (昭和8)年3月雑誌『作品』(作品社発行)、のち論文集『危機における人間の立場』及び『哲学ノート』に収録。

ネオヒューマニズムの問題と文学 1933(昭和8)年10月雑誌『文芸』(改造社発行)創刊号、のち『人間の文学論』に収録。

文学に於ける世代の問題 原題「文学的世代の問題」1933(昭和8)年12月雑誌『文学』、のち改題し『人間の文学論』(1934)及び『続哲学ノート』に収録。

文学史方法論 1934(昭和9)年7月岩波講座『世界文学』の1分冊、のち加筆浄書されていた原稿を基に、1946(昭和21)年4月単行本として発行。本編は単行本を底本としている。

シエストフ的不安について 1934(昭和9)年9月雑誌『改造』、のち論文集『学問と人生』(1935)に収録。行動の人間について 1935(昭和10)年3月雑誌『改造』、のち論文集『学問と人生』に収録。

芸術の思想性について 1936(昭和11年)1月『中央公論』。
古典における歴史と批評 1937(昭和12)年4月雑誌『文学』。

文芸の人間学 1939(昭和14)年4月『文学』、『続哲学ノート』に収録。

底本：三木清全集第十一卷 1967.8.17岩波書店刊

作成者：石井彰文

作成日：2019.9.19